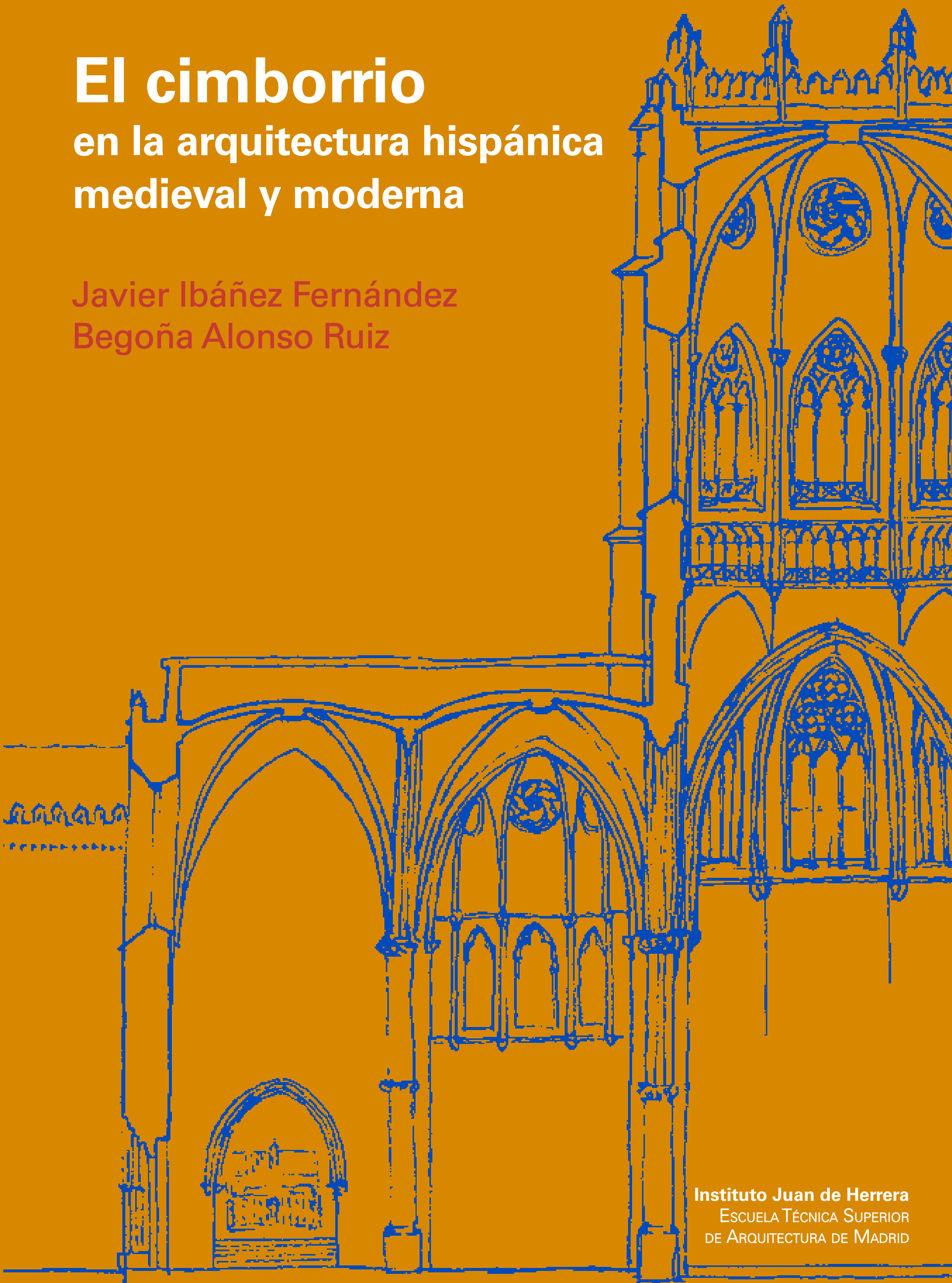
El cimborrio
en la arquitectura hispánica medieval y moderna

Javier Ibáñez Fernández
Begoña Alonso Ruiz



Instituto Juan de Herrera
Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Madrid

Textos sobre Teoría e Historia de las Construcciones
Colección dirigida por Santiago Huerta

A. Buchanan et al. (Eds.). **Robert Willis. Science, Technology and Architecture in the Nineteenth Century**
A. Choisy. **El arte de construir en Roma**
A. Choisy. **El arte de construir en Bizancio**
A. Choisy. **El arte de construir en Egipto**
A. Choisy. **Historia de la arquitectura** (en preparación)
P. Fuentes e I. Wouters (Eds.). **Brick vaults and Beyond. Transformation of a historical structural system**
I. J. Gil Crespo (Ed.). **Historia, arquitectura y construcción fortificada**
J. Girón y S. Huerta (Eds.) **Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir**
R. Guastavino. **Escritos sobre la construcción cohesiva y su función en la arquitectura**
J. Heyman. **Análisis de estructuras: un estudio histórico**
J. Heyman. **El arco de fábrica**
J. Heyman. **El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica**
J. Heyman. **Equilibrio de cáscaras** (en preparación)
J. Heyman. **Geometry and Mechanics of Historic Structures**
J. Heyman. **La ciencia de las estructuras**
J. Heyman. **Teoría básica de estructuras**
J. Heyman. **Teoría, historia y restauración de estructuras de fábrica. 2 vols.**
J. Heyman. **Vigas y pórticos**
S. Huerta. **Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica**
S. Huerta (Ed.). **Las bóvedas de Guastavino en América**
S. Huerta (Ed.). **History of the Theory of Structures. Essays in Honour of Jacques Heyman**
J. Ibáñez (Coord., Ed.). **Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI**
J. Ibáñez, B. Alonso. **El cimborrio en la arquitectura hispánica medieval y moderna**
J. M. Molero, D. Gallego , I. J. Gil Crespo (Eds.). **La construcción fortificada medieval**
J. Monasterio. **Nueva teórica sobre el empuje de las bóvedas** (en preparación)
J. R. Perronet. **La construcción de puentes en el siglo XVIII**
H. Straub. **Historia de la ingeniería de la construcción** (en preparación)
G. E. Street. **La arquitectura gótica en España**
H. Thunnissen. **Bóvedas: su construcción y empleo en la arquitectura**
A. Truñó. **Construcción de bóvedas tabicadas**
E. Viollet-le-Duc. **La construcción medieval**
R. Willis. **La construcción de las bóvedas en la Edad Media**

El cimborrio
en la arquitectura hispánica medieval y moderna

Javier Ibáñez Fernández y Begoña Alonso Ruiz

Proyecto I+D "Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación" (HAR2017-85523-P).

Colaboran: Fundación Santa María la Real
del Patrimonio Histórico

Vestigium, Grupo de Investigación Consolidado del
Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,
financiado por el Gobierno de Aragón y Fondos FEDER 2014-2020.

1ª Edición 2021

ISBN: 978-84-9728-590-2
Depósito Legal: M. 11837-2021

Cubierta: Reconstitución del cimborrio de la seo de Zaragoza tras su recrecimiento, operado en el contexto de la reforma de la cabecera del templo a comienzos del siglo XV. Sección transversal este-oeste, levantada a través del transepto (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

Maqueta e Imprime: Cometa, S.A.

Ahora sí, este libro es para Beltrán

Índice

Presentación

Hace ya algunos años que publicamos una primera aproximación al problema del cimborrio en la arquitectura cristiana peninsular de las edades Media y Moderna. Para entonces, contamos con la comprensión y generosidad de María Isabel Álvaro Zamora, directora de *Artigrama* en ese momento, que nos permitió publicar un texto mucho más extenso —y mucho mejor ilustrado— de lo establecido por las normas de edición de la revista, dentro de un monográfico, titulado "Muestras, trazas y modelos en la arquitectura hispánica de la Baja Edad Media a finales del Seiscientos", que venía a recoger, ampliándolas, las aportaciones realizadas en el marco del segundo seminario que tuvimos ocasión de organizar desde el Proyecto de Investigación "Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación" (HAR2014-54281-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, que tuvo lugar en Zaragoza, a mediados de diciembre de 2016.[1]

Desde entonces, las investigaciones han seguido su curso, y la necesidad de "revisitar" determinados aspectos de nuestro primer trabajo; el deseo, compartido, de explorar alguna de las vías abiertas en él; el aliento —y las aportaciones— de muchos colegas y compañeros, que han compartido con nosotros hallazgos personales, fruto de sus propias investigaciones, noticias y publicaciones que no conocíamos, y materiales de muy diversa índole, y sobre todo, el apoyo del Proyecto de Investigación "Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación" (HAR2017-85523-P), continuación del anterior, y financiado, asimismo, por el Ministerio de Economía y Competitividad, nos animaron a retomar el estudio de este subtipo arquitectónico, el cimborrio, tratando de analizar su fortuna en el solar peninsular a lo largo de las edades Media y Moderna.

---

[1] Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 115-202.

La investigación exigía contemplar un arco cronológico muy amplio, comprendido entre la Antigüedad tardía y finales del siglo XVIII, para ofrecer el contexto necesario en el que poder inscribir —y explicar— dos fenómenos que se nos antojaban —y continuamos considerando— fundamentales: por un lado, la recuperación de este tipo de estructura a la que se asiste a lo largo del siglo XV y buena parte de la primera mitad de la centuria siguiente; y por otro, las experimentaciones realizadas a partir de las soluciones conformadas para entonces, que terminarán dando lugar a otras nuevas, que estarán llamadas a conocer una fortuna y un desarrollo posterior extraordinarios, que acabarán prolongándose en el tiempo, por lo menos, hasta finales de la Edad Moderna.

La exposición de los resultados de nuestra investigación requería de una tribuna apropiada desde la que desarrollar un discurso complejo, que, por esa misma razón, debía ilustrarse convenientemente. Respondiendo a estas dos exigencias, hemos tenido la fortuna de contar con el respaldo del Instituto Juan de Herrera, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que se ofreció a publicar este nuevo trabajo dentro de la colección "Textos sobre Teoría e Historia de la Construcción"; así como con la colaboración desinteresada de la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, que nos ha facilitado la práctica totalidad de los gráficos que se ofrecen en los primeros capítulos de este libro.

Por todo ello, querríamos que nuestro primer agradecimiento fuese hacia estas dos instituciones, pero, también, hacia las personas que las han encarnado —dotándolas de humanidad, y calidez— para nosotros: Santiago Huerta Fernández, director de publicaciones del Instituto Juan de Herrera y de la colección en la que se publica esta obra, que acogió con entusiasmo nuestra propuesta editorial y nos ha permitido desarrollarla, como en otras ocasiones anteriores, con absoluta libertad, y Pedro Luis Huerta Huerta, coordinador de cursos y publicaciones de la Fundación Santa María la Real, que nos ha proporcionado todas las plantas, alzados y secciones que le hemos solicitado; unos materiales excepcionales, reunidos a lo largo de muchos años dedicados al estudio, la recuperación, la puesta en valor y la difusión del patrimonio medieval español.

A todos estos gráficos han venido a sumarse los cedidos por varios colegas arquitectos, así como todas aquellas imágenes que se han considerado necesarias, algunas de las cuales las debemos a la generosidad de diferentes amigos y compañeros. En este sentido, el propio lector tendrá ocasión de comprobar el carácter irreemplazable, y por lo tanto, precioso, de los levantamientos facilitados por Javier Alonso de la Peña —de la catedral de Santiago de Compostela (La Coru-

ña)—; el propio Santiago Huerta Fernández —de San Juan de los Reyes de Toledo—; Pedro Salmerón —del Hopital Real de Granada—; Enrique Rabasa Díaz y Miguel Ángel Alonso Rodríguez —de la catedral de Segovia—; Ana López Mozo —de San Juan de los Reyes de Toledo, El Escorial y la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo (Salamanca)—; Rosa Ana Guerra Pestonit —del colegio de Monforte de Lemos (Lugo)—, o J. Fernando Alegre Arbués —de las antiguas iglesias colegiales de Santa María y el Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)—; o el valor, insustituible, de las fotografías amablemente facilitadas por Antonio García Omedes, a quien debemos las del castillo de Loarre (Huesca) incluidas en estas páginas; Arturo Zaragozá Catalán, que nos ha ofrecido las de los cimborrios de Santes Creus, Poblet (Tarragona) y Vallbona de las Monjas (Lérida); José María Moreno Santiago y Diana Lucía Gómez-Chacón, que nos han proporcionado las de la catedral, el Hospital de Santa Cruz y la cabecera de la iglesia del monasterio de Montesión de Toledo; Adrián Contreras Guerrero, que se prestó a repetir para nosotros las del lucernario del Hospital Real de Granada, José Antonio —Chechu— Gárate, autor de las espléndidas imágenes de los cimborrios de las catedrales de Tarragona, y sobre todo, Burgos, que se publican en este libro, o Sonia Jiménez Hortelano, que nos hizo llegar la reproducción del proyecto para la restauración del chapitel central de la iglesia del convento santiaguista de Uclés (Cuenca). La colaboración desinteresada de todos ellos ha contribuido de manera muy eficaz ya no solo a ilustrar, sino a "iluminar", casi en un sentido codicológico, este estudio, permitiendo que su contenido, a veces, complejo, resulte mucho más accesible y —creemos que— atractivo. Por este motivo, les estamos profundamente reconocidos.

Descendiendo a lo estrictamente personal, los autores querríamos mostrar nuestra gratitud a los profesores Fernando Marías y Alfonso Jiménez Martín, que nos pusieron sobre la pista del proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, con cuyo análisis iniciamos —quién nos lo iba a decir— la singladura que ahora concluimos con este trabajo.

También querríamos manifestar nuestro reconocimiento a Javier Gómez Martínez, a quien tanto debe nuestro campo de estudio, que no nos ha dejado solos en este viaje; a Juan Carlos Ruiz Souza, que nos alertó —y nos ha puesto al corriente— de la revisión de carácter interdisciplinar a la que está siendo sometida la arquitectura hispanovisigoda y de Repoblación; a Miguel Sobrino, Arturo Zaragozá Catalán y Teresa Laguna Paúl, que han compartido con nosotros sus profundos conocimientos sobre diferentes cimborrios del área castellana,

la Corona de Aragón y el ámbito andaluz; a José Antonio Ruiz Hernando, que nos ha facilitado el estudio de los diseños de arquitectura conservados en el Archivo de la Catedral de Segovia, poniendo a nuestra disposición las magníficas reproducciones fotográficas de los mismos que se incluyen en estas páginas; a Marco Rosario Nobile, que nos llamó la atención sobre el dibujo teórico —o fantástico— de procedencia andaluza conservado en los *Uffizi*, al que pudimos aproximarnos gracias a las pistas —y a las primeras imágenes de trabajo— que nos hizo llegar Alfredo J. Morales Martínez; a Ricardo J. Nunes da Silva, que nos ha guiado por la realidad monumental —y la historiografía— portuguesas, que, muy a nuestro pesar, todavía nos continúan quedando, con demasiada frecuencia, mucho más alejadas de lo que indican los mapas, de lo que exigiría la lógica de los fenómenos que tratamos de estudiar —que poco entienden de fronteras—, y desde luego, de lo que desearíamos, y finalmente, a María Pilar García Cuetos, que ha sabido hacernos comprender el verdadero alcance de las intervenciones operadas sobre algunas de las estructuras que tenían que estudiarse, ayudándonos a trazar las críticas de autenticidad sobre las que se han sustentado los comentarios que se han realizado sobre las mismas.

Asimismo, desearíamos dejar constancia de la enorme deuda contraída con el arquitecto J. Fernando Alegre Arbués, que ha accedido a discutir con nosotros sobre todos los problemas a los que hemos tenido que enfrentarnos a lo largo de nuestra investigación. Sus valiosas apreciaciones nos han obligado a reflexionar sobre nuestros propios presupuestos, ayudándonos a perfilar, modular —e incluso a encauzar, en pasajes especialmente complejos— nuestro discurso, contribuyendo a enriquecerlo de manera muy significativa. Además, ha colaborado con nosotros en la elaboración de diferentes gráficos reconstitutivos, incluido el utilizado en la guarda de este libro.

En última instancia, resulta necesario extender nuestro agradecimiento a Jorge Andrés Casabón, que nos ha auxiliado en cuestiones de archivo, y a Jorge Martín Marco, que, además de llamarnos la atención sobre las escuetas referencias publicadas sobre el cimborrio de San Juan de Vallupié de Calatayud, también ha colaborado con nosotros revisando el manuscrito.

Finalmente, querríamos dedicar unas últimas palabras a nuestras respectivas familias, que, ante una situación de pandemia completamente inédita, desconocida, han sido el refugio en el que hemos podido continuar trabajando pese a todo. A su inmensa generosidad para con nosotros, y para con nuestro tiempo, que también les pertenece, y que ya se nos ha comenzado a revelar —a veces de una manera demasiado traumática, abrupta y dolorosa— como un bien impla-

cablemente finito, le debemos, en definitiva, el hecho de que esta empresa haya podido llegar a buen puerto. Por permitirnos sacarla adelante ante unas circunstancias inusitadamente adversas y en un contexto especialmente complicado para todos, en el que, sin lugar a dudas, necesitaron mucho más de nosotros, de nuestro calor y de nuestra compañía, de lo que llegaron a expresarnos nunca, les estaremos siempre agradecidos. Este libro no podrá suplir nada de aquello de lo que les privamos entonces —y les seguimos escatimando todavía—, pero desearíamos que fuese para ellos.

Zaragoza-Santander, enero de 2021

A modo de introducción

La arquitectura cristiana peninsular comenzó a experimentar muy pronto con la construcción de cuerpos o volúmenes prismáticos sobre las encrucijadas de los transeptos de las iglesias, quizás, tal y como se ha sugerido en fechas recientes, por razones de carácter estrictamente técnico, tratando de evitar los encuentros —siempre problemáticos— entre tramos de cubierta dispuestos a la misma altura, es decir, las limahoyas.[2]

Así parece confirmarlo el hecho de que algunos de ellos llegaran a levantarse sin relación alguna con el interior de los templos sobre los que se elevaron [figs. 1a y 1b]. Sin embargo, querríamos focalizar nuestra atención sobre aquellos, perfectamente integrados, construidos sobre los tramos centrales de los cruceros adoptando un desarrollo turricular más o menos acusado, e ideados, la mayor parte de las veces, para iluminar y destacar —tanto física, como simbólicamente— los espacios, de carácter nodal, sobre los que se erigían, y subsidiariamente, las embocaduras de las capillas mayores; unos interesantes apéndices a los que denominamos cimborrios.

Estos cuerpos —generalmente, de luces—, pudieron resolverse como soluciones únicas, pero también, una vez incorporadas las trompas, adoptando fórmulas mucho más complejas, de carácter compuesto, binario o dúplice, conformadas por un cerramiento, normalmente, abovedado, desarrollado en el interior de un prisma exterior, de naturaleza envolvente.

---

[2] Sobrino González, M., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 03. A propósito de la obra gótica de San Pedro de Arlanza. Glorias y desgracias de los cimborrios", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 162-169, espec. pp. 162-166; Sobrino González, M., "El cimborrio y otras soluciones a las cubiertas en la arquitectura altomedieval", en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, vol. 2, pp. 1.017-1.027.





Figs. 1a y 1b. Sobre el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto de la catedral de Toledo llegó a levantarse un "falso" cimborrio, actualmente desaparecido, tal y como puede comprobarse de analizar estas dos imágenes, la primera, tomada por Jean Laurent y Minier en 1872, y la segunda, por José María Moreno Santiago, desde el mismo lugar, solo que ciento cuarenta años más tarde, en 2012.

Los abultados costes que tenían que afrontarse, así como las enormes dificultades técnicas que debían superarse para levantar —y mantener en pie— este tipo de fábricas, cuando, en realidad, no eran estrictamente necesarias, así como la potencia visual que podían terminar adquiriendo, acabarán convirtiéndolas en "estructuras de prestigio",[3] capaces de conferirlo ya no solo a sus promotores, o a sus constructores, sino también, a las instituciones, o a los organismos que habrían de hacer uso de los edificios sobre los que se elevaban; una circunstancia que podría explicar, al menos en parte, la continuada fascinación que despertaron, y la persistente obstinación por erigirlas que puede percibirse en todo el occidente cristiano, al menos, que sepamos, desde la Antigüedad tardía.

Centrando nuestra atención en el contexto estrictamente peninsular, y tratando de asumir el discurso diacrónico que querríamos adoptar —y mantener— para el resto del trabajo, cabría comenzar señalando que los primeros cimborrios que han conseguido llegar hasta nuestros días se elevaron sobre templos que, con todas las cautelas necesarias, dado que la arquitectura religiosa del periodo está siendo objeto de una rigurosa revisión de carácter interdisciplinar, podrían definirse —y categorizarse— como hispanovisigodos.[4]

Dejando a un lado la planta de estos edificios, ya que algunos responden a modelos centralizados, y otros a tipologías mucho más complejas; sus cimborrios parecen obedecer a un esquema muy similar. No en vano, todos ellos se levantan sobre los tramos correspondientes a las encrucijadas de los transeptos como organismos simples, de planta cuadrangular, y disponen de vanos de iluminación —de formatos diferentes— abiertos en sus lienzos murales. Sin embargo, pese a todas las similitudes que comparten en cuanto a sus desarrollos en alzado, conviene advertir que los ejemplos conocidos presentan una gran diversidad de sistemas de cierre, como la solución cupulada desarrollada en el

---

[3] A la espera de ulteriores desarrollos, la idea ya se plantea en LEDESMA, A., "Levantar cimborrios, construir prestigio. La arquitectura monumental como instrumento publicitario durante los siglos del Románico", en Huerta Huerta, P. L. (coord.), *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2019, pp. 49-91, espec. pp. 49-55.

[4] Para todas estas cuestiones, remitimos a las espléndidas exposiciones de RIPOLL, G. y CARRERO, E., "Art wisigoth en 'Hispania': en quête d'une révision nécessaire", *Perspective*, 2, 2009, pp. 256-276; RIPOLL, G., "Arquitectura religiosa hispánica entre los siglos IV y X. Paradojas y dialéctica de la investigación", *Medievalia*, 15, 2012, pp. 67-70; RIPOLL, G., CARRERO, E., RICO, D., TUSET, F., VELÁZQUEZ, I., LÓPEZ BATLLE, A., MAS, C., VALLS, M. y CAU, M. Á., "La arquitectura religiosa hispánica del siglo IV al X y el proyecto del Corpus Architecturae Religiosae Europeae-CARE-Hispania", *Hortus Artium Medievalium*, 18.1, 2012, pp. 45-73, espec. pp. 45-57.





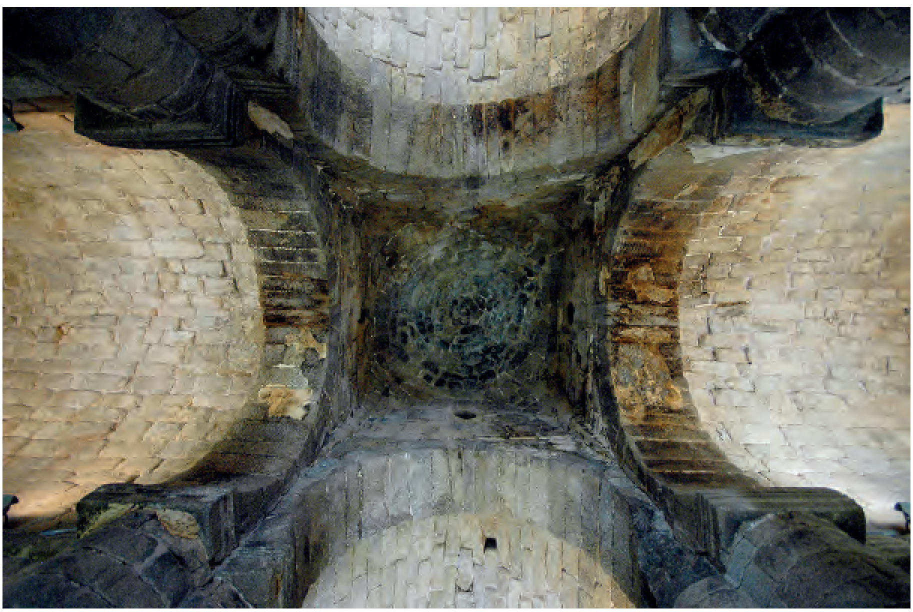
Figs. 2a y 2b. Braga (Portugal). San Fructuoso de Montelios. Exterior e interior, con el sistema de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.



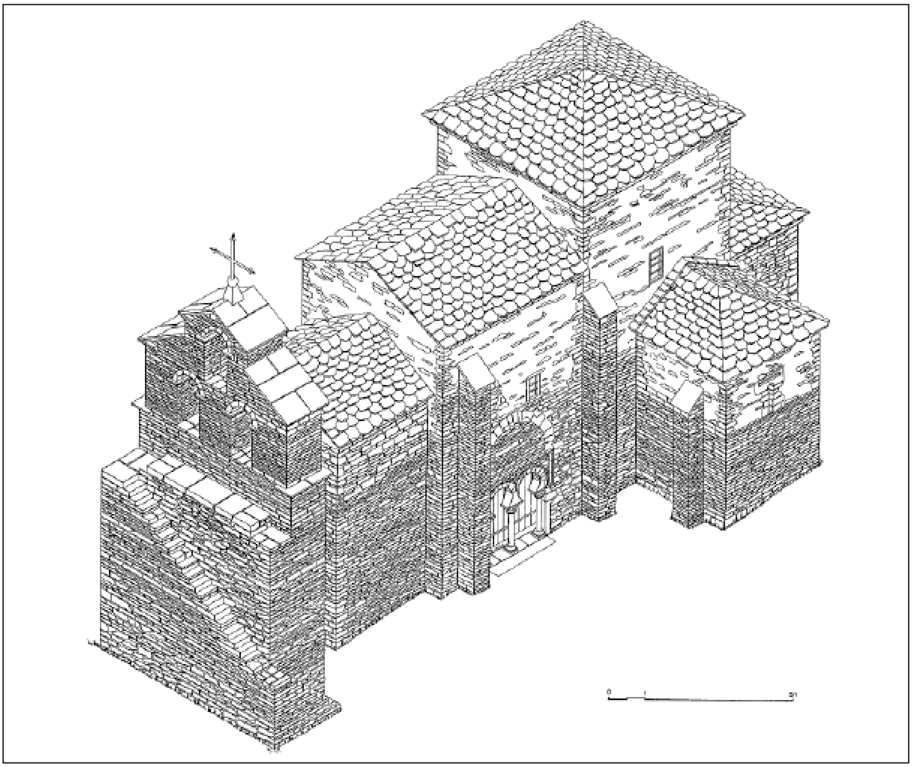


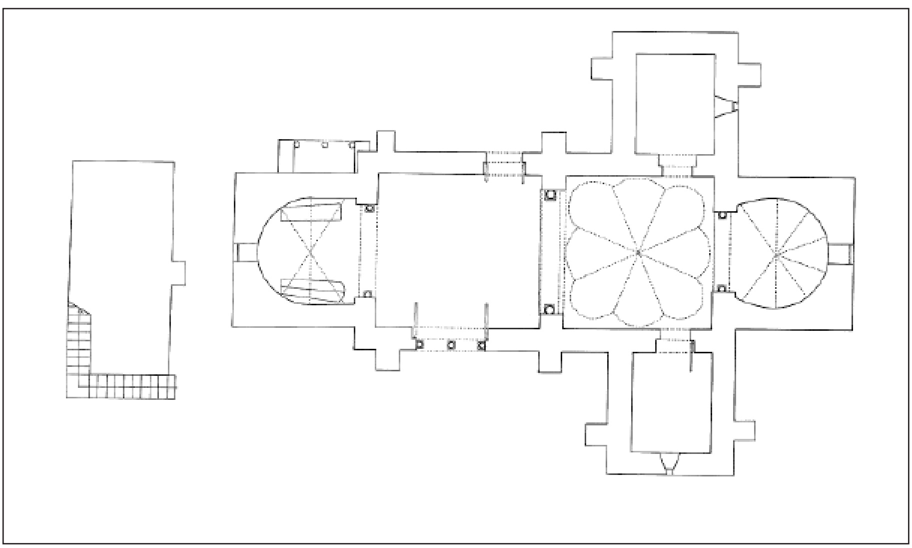
Figs. 3a y 3b. Bande (Orense). Santa Comba. Exterior desde los pies, e interior, con el sistema de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 4a y 4b. Santa María de Melque (Toledo). Exterior desde los pies, e interior, con el sistema de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 5a y 5b. Isometría y planta de la iglesia de Santiago de Peñalba (Léon).
© Fundación Santa María la Real / J. Mª Fernández.





Figs. 6a y 6b. Peñalba de Santiago (León). Iglesia de Santiago.
Exterior desde la cabecera, e interior, con la solución de abovedamiento del módulo previo al presbiterio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 7a y 7b. Celanova (Orense). Iglesia de San Miguel. Exterior e interior, con el sistema de cierre del módulo central. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 8a y 8b. San Cebrián de Mazote (Valladolid). Iglesia de San Cipriano.
Exterior desde la cabecera, e interior, con la solución de abovedamiento del cimborrio.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

lucernario de San Fructuoso de Montelios (Braga, Portugal) [figs. 2a y 2b]; la bóveda de arista volteada en el de Santa Comba de Bande (Orense) [figs. 3a y 3b], o la espectacular bóveda vaída tendida en el de Santa María de Melque (Toledo) [figs. 4a y 4b].

La experimentación con este tipo de estructuras continuará en los siglos inmediatamente posteriores, dentro de la arquitectura denominada de Repoblación. Así vendrían a demostrarlo algunos organismos asimilables, como los módulos de planta cuadrangular levantados en los tramos previos a los presbiterios de las iglesias de Santiago de Peñalba (León) [figs. 5a y 5b; 6a y 6b] y San Miguel de Celanova (Orense) [figs. 7a y 7b], que no son propiamente cimborrios, sino volúmenes independientes, levantados sobre muros *a fundamentis*; pero también, auténticos cimborrios, como el de la iglesia de San Cipriano de San Cebrián de Mazote (Valladolid) [figs. 8a y 8b], que se eleva sobre primitivos pilares compuestos —dos aislados, y otros tantos adosados a la embocadura de la capilla mayor—, de los que arrancan los tres arcos torales de perfil de herradura sobre los que se erige el prisma del lucernario, que adopta un desarrollo en alzado muy sencillo, como una estructura única, de planta cuadrangular. Los tres cuerpos presentan vanos de iluminación en sus lienzos murales, y se cierran, en Peñalba y en San Cebrián de Mazote, mediante sendas bóvedas vaídas gallonadas, y en Celanova, con una bóveda de arista.

La gran renovación románica

La verdadera renovación del cimborrio vendrá a producirse en la arquitectura románica posterior, gracias, en buena medida, a las trompas angulares, que, tendidas entre los arcos torales, habrán de permitir, antes que nada, la modificación de los trazados de planta cuadrangular de los tramos correspondientes a las encrucijadas de los transeptos, que pasarán a ochavarse al interior.

En los ejemplos más antiguos, los vértices de estos elementos se sitúan a la altura de los riñones de los arcos torales, quedando las claves de unos y de otros prácticamente al mismo nivel. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el cimborrio de la iglesia de San Vicente de Cardona (Barcelona), levantado en la primera mitad del siglo XI, transformado, como el conjunto del templo, a lo largo de su historia, y restaurado por Alejando Ferrant Vázquez entre 1949 y 1968 [figs. 9; 10a y 10b].[5]

En este caso, el ochavamiento del crucero permite el volteo de una bóveda hemiesférica que cuenta con varios vanos abiertos en su base y un óculo en el polo. Esta solución cupulada se desarrolla en el interior de un prisma de planta octogonal que emerge con dificultad sobre las rasantes de las cubiertas de los brazos del transepto y el tramo presbiterial, pero que sirve de base para la elevación de otros dos pisos o niveles del mismo perfil. Los dos están perforados por vanos de medio punto, pero son los del primero los que garantizan la entrada de luz en el interior del edificio, aprovechando las aperturas practicadas en la bóveda hemiesférica.

La sobreelevación de las trompas, con la disposición de sus vértices por encima del nivel señalado por las claves de los arcos torales, y su propio desa-

[5] La reconstrucción del prisma se planteó en el proyecto de 1957. Sobre el conjunto de la intervención, véase el esclarecedor trabajo de García Cuetos, Mª P., "Una arquitectura emblemática recreada. Intervenciones en San Vicente de Cardona bajo el franquismo", *La Albolafia*, 5, 2015, pp. 31-56, espec. pp. 44-45.

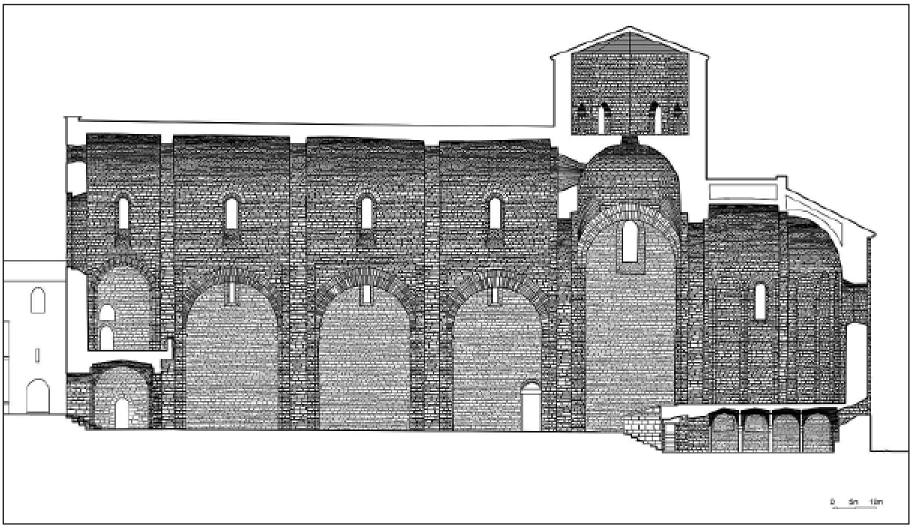


Fig. 9. Sección longitudinal de la iglesia de San Vicente de Cardona (Barcelona).
© Fundación Santa María la Real / M. A. Capeluto.

rrollo cónico, permitirán configurar unos potentes módulos de perfil ochavado al interior, pero cuadrangular al exterior, que lograrán emerger, adoptando el aspecto de poderosas plataformas cúbicas, sobre las rasantes de las cubiertas, lo que posibilitará la apertura de vanos de iluminación en los lienzos murales de estos pedestales, entre las trompas. La incorporación de estos cuerpos permitirá configurar estructuras más complejas, de naturaleza binaria o dúplice, con una solución interior alojada dentro de otra exterior, de carácter envolvente. No en vano, servirán de base para los sistemas de cierre, generalmente, abovedados, que pasarán a desarrollarse en el interior de unos prismas que podrán asumir el mismo trazado exterior —de planta cuadrangular— de estas plataformas, prolongándolas en altura, o adoptar nuevos perfiles octogonales, pero que, en todo caso, se levantarán como módulos completamente ciegos, sin vanos de iluminación.

Entre los cimborrios de este tipo, conformados por una solución interior alojada en otra exterior de planta cuadrangular, cabría comenzar mencionando el de la catedral de Jaca (Huesca), levantado a finales del siglo XI [figs. 11; 12].[6] Se trata de una estructura muy primitiva, en cuya plataforma tan solo llegó

---

[6] Buesa Conde, D. J., "Catedral de San Pedro", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016, pp. 255-298, espec. pp. 286-288.





Figs. 10a y 10b. Cardona (Barcelona). San Vicente. Cimborrio. Exterior e interior.

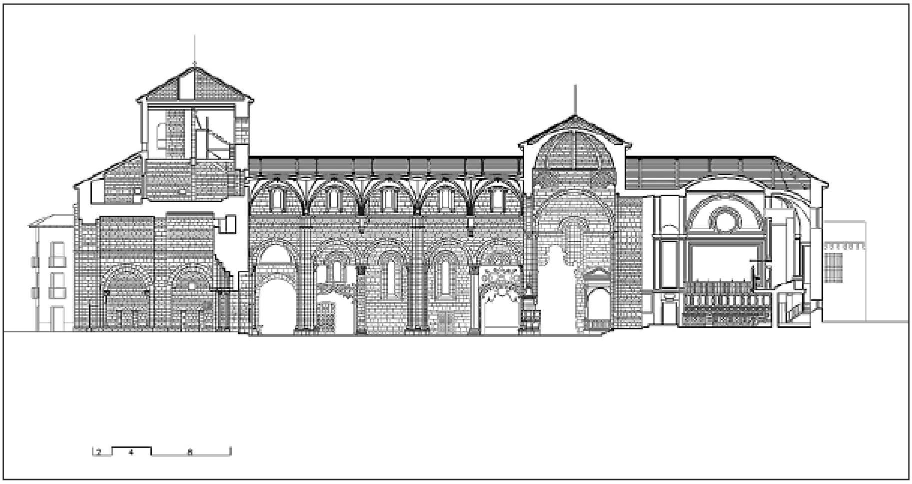


Fig. 11. Sección longitudinal de la catedral de Jaca (Huesca).
© Fundación Santa María la Real / M. Á. López-Davalillo Nalda.

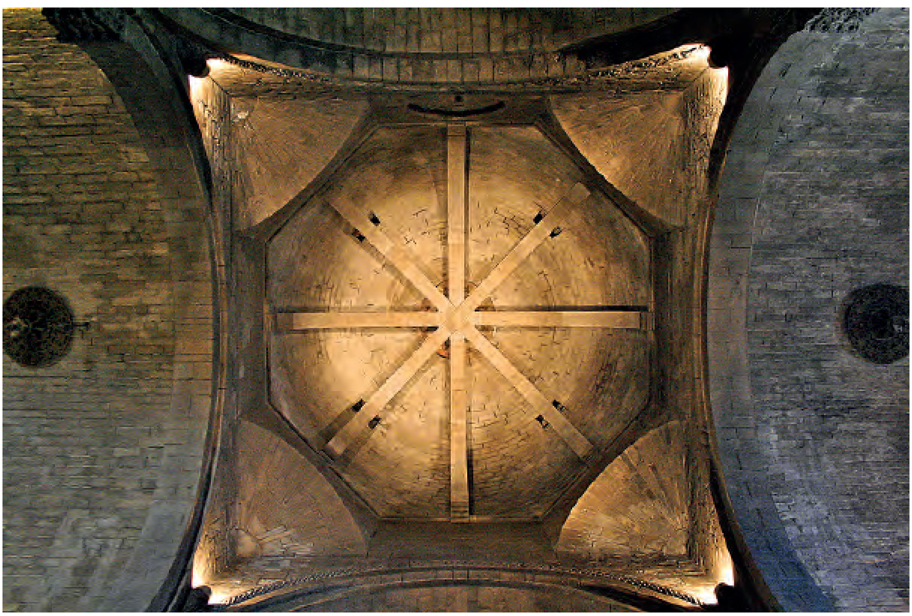


Fig. 12. Jaca (Huesca). Catedral. Interior. Detalle del sistema de cierre del cimborrio.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

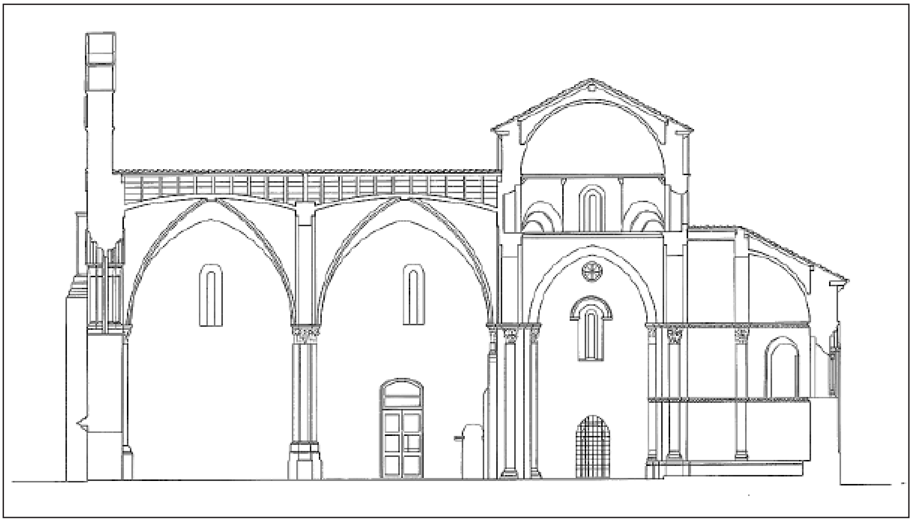
a practicarse una única apertura, de formato circular, en su lienzo oriental, que habría de terminar condenada, además, al quedar bajo el nivel de cubierta de la nueva capilla mayor, construida a finales del siglo XVIII. Por su parte, la solución de cierre arranca de unos nervios, tendidos entre los puntos medios de la plataforma, que se encuentran en el polo de la bóveda. Sobre ellos se desarrolla un casquete, cerrado mediante hiladas concéntricas, en el que la transición del octógono a la circunferencia se resuelve gracias a un primer tramo, el inferior, de conoides, sobre el que se desarrolla el central, de geometría esférica.

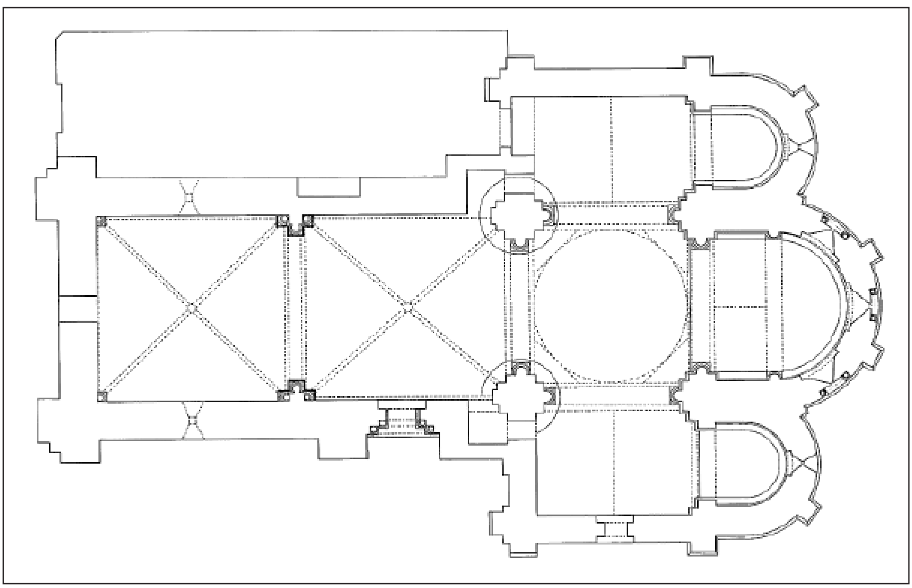
Mucho más evolucionados resultan los cimborrios levantados sobre las encrucijadas de los transeptos de las iglesias de Santa Eufemia de Cozuelos [figs. 13a y 13b; 14a y 14b] y Santa María de Mave (Palencia) [figs. 15a y 15b; 16a y 16b], elevados ya cuando el tipo de estructura doble, con una solución cupulada contenida dentro de un prisma de planta cuadrangular, se encontraba mucho mejor definido, entre finales del siglo XII y comienzos de la centuria siguiente en el caso del primero, y ya en el siglo XIII, o incluso en los primeros compases del XIV, en el del segundo.[7]

Desde luego, sus plataformas disponen ya de cuatro vanos de iluminación, todos ellos de medio punto, abiertos en los paños murales correspondientes a los ejes principales de ambos edificios, coincidentes con los puntos cardinales; y se cierran mediante soluciones aparentemente muy similares, pero perfectamente diferenciadas de la desarrollada en el lucernario de la catedral altoaragonesa. No en vano, sus constructores renunciaron a suavizar el tránsito del octógono a la circunferencia, y optaron por asumir la discontinuidad, que habrá de quedar subrayada, en ambos casos, mediante unas pequeñas ménsulas angulares, y unos recortes horizontales sobre los que acabarán volteándose unos casquetes, ahora sí, completamente esféricos, cerrados mediante hiladas concéntricas.

---

[7] Para la iglesia de Santa Eufemia, véase Hernando Garrido, J. L. y García Guinea, M. Á., "Monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 791-805. Para la iglesia de Mave, Rodríguez Montañés, J. M., "Monasterio de Santa María", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 438-447, y ahora también, con interesantes precisiones cronológicas, Ledesma, A., "Levantar cimborrios, construir prestigio…", *op. cit.*, pp. 68-80.





Figs. 13a y 13b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de Santa Eufemia de Cozuelos, en Olmos de Ojeda (Palencia).
© Fundación Santa María la Real / I. Fuente y Mª I. Fernández.



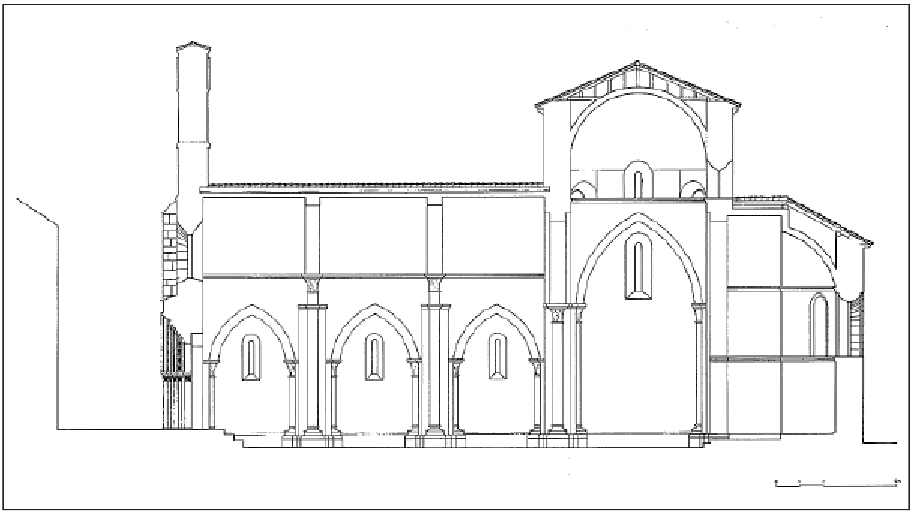


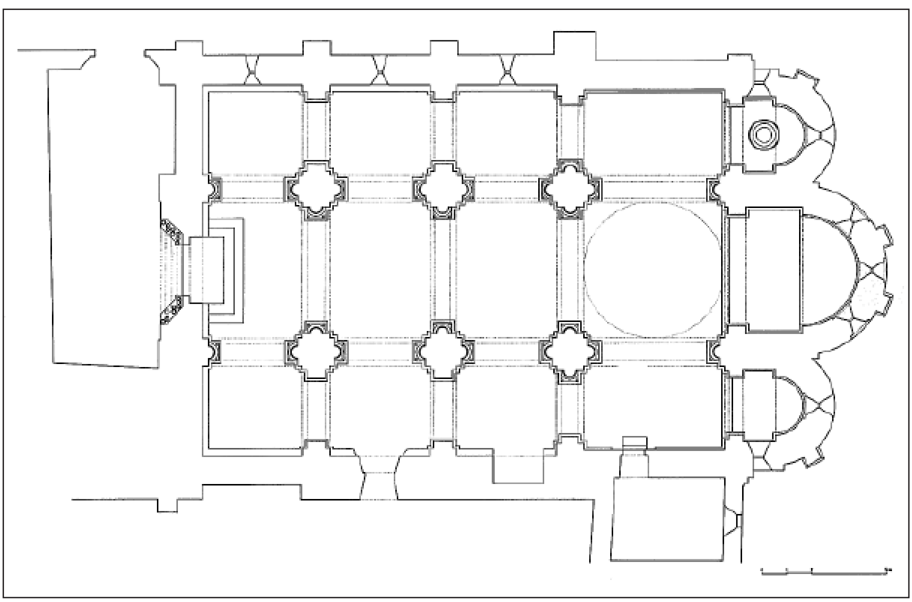
Figs. 14a y 14b. Olmos de Ojeda (Palencia). Santa Eufemia de Cozuelos.
Cimborrio desde el testero y desde el interior.

Una solución sensiblemente diferente es la esbozada en el tramo previo al presbiterio de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre (Huesca) a finales del siglo XI,[8] que no es propiamente un cimborrio, ya que se levanta sobre los muros perimetrales de un templo de una sola nave [figs. 17a y 17b; 18a y 18b]. En este caso, las trompas son dobles, y el perfil interior ochavado del módulo en el que se integran, en el que se abren unos vanos de iluminación de formato circular —como el del cimborrio de la catedral de Jaca— resulta prácticamente imperceptible gracias a que el tránsito a la circunferencia se inicia desde el mismo trasdós de los arcos torales, comprometiendo también al arranque de la trompa superior, mediante el recurso a superficies conoidales. Su suavizado perfil interior contrasta con la rotundidad volumétrica, siguiendo una planta perfectamente cuadrangular, que adopta este mismo cuerpo al exterior. Ahora bien, la mayor novedad estriba en que la media naranja volteada directamente sobre esta plataforma se desarrolla en el interior de un prisma, en este caso, de planta octogonal, que, como en los ejemplos anteriores, tampoco cuenta con ningún vano de iluminación abierto en sus lienzos murales.

Esta misma fórmula terminará desarrollándose en la construcción de auténticos cimborrios, como el de la iglesia de la Anunciada de Urueña (Valladolid),

[8] García Omedes, A., “Castillo”, en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 4, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017, pp. 1.863-1.896, espec. pp. 1.877-1.894.





Figs. 15a y 15b. Sección longitudinal y planta de la iglesia
de Santa María de Mave (Palencia). © Fundación Santa María la Real / Mª I. Fernández.





Figs. 16a y 16b. Mave (Palencia). Santa María. Cimborrio desde el testero y desde el interior.

levantado a finales del siglo XI [figs. 19a y 19b; 20a y 20b],[9] o el de la colegiata de Santa Cruz de Castañeda (Socobio, Cantabria), elevado ya en la centuria siguiente [figs. 21a y 21b; 22a y 22b].[10] Los dos cuentan con unas poderosas plataformas en las que las trompas, confeccionadas mediante conoides en Urueña, y recurriendo a la superposición de arcos de medio punto en Castañeda, se alternan con los vanos de iluminación. Sobre ellas se voltean unas soluciones cupuladas, resueltas, en ambos casos, mediante conoides, que pasan a desarrollarse en el interior de unos prismas de planta octogonal, igualmente ciegos.

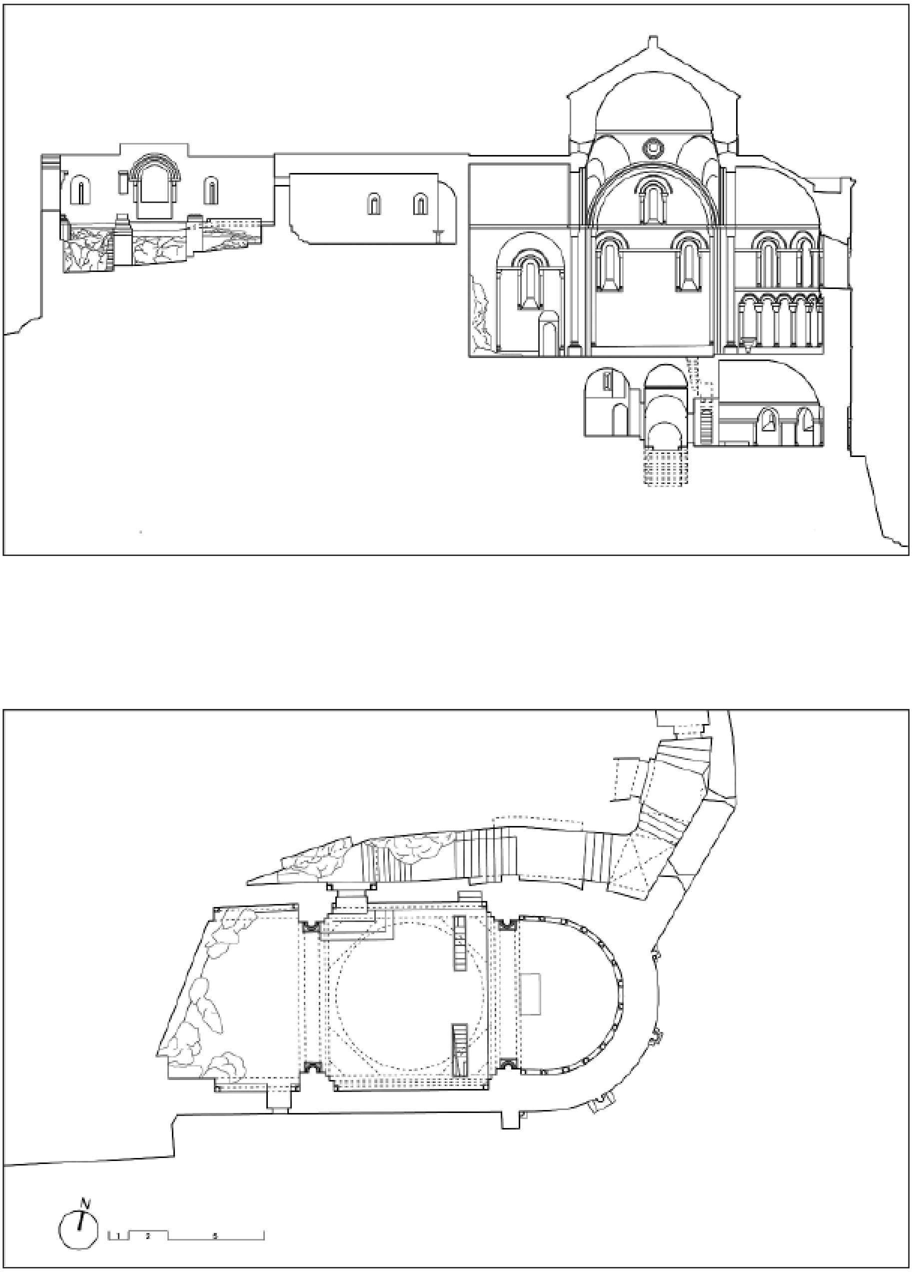
Este tipo de experiencias permitirán avanzar hacia la definición de los primeros cimborrios de planta octogonal. En estos casos, las trompas también quedarán embebidas en unos potentes módulos de doble perfil —ochavado al interior,

---

[9] Para Urueña, véase Olivera Arranz, Mª del R., “Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 398-406; Ledesma, A., “Levantar cimborrios, construir prestigio…”, *op. cit.*, pp. 55-61.

[10] Para la colegial de Castañeda, García Guinea, M. Á., “Colegiata de Santa Cruz”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y García Guinea, M. Á. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Cantabria. Cantabria*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, pp. 985-1.018, espec. p. 988.

Sobres las sucesivas restauraciones de las que ha sido objeto el edificio, véase lo señalado en Esteban Chaprapía, J. y García Cuetos, Mª P., *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939): Castilla y León y la Primera Zona Monumental*, Santander, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007, vol. 2, pp. 212-217.

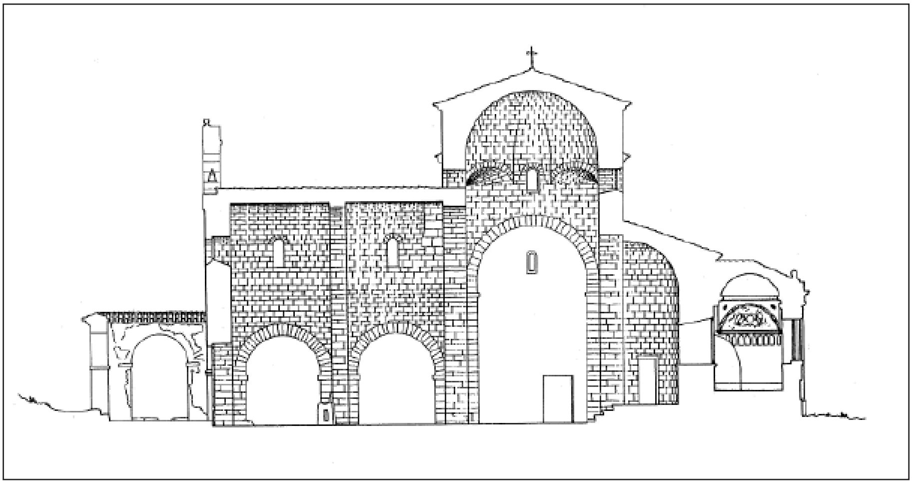


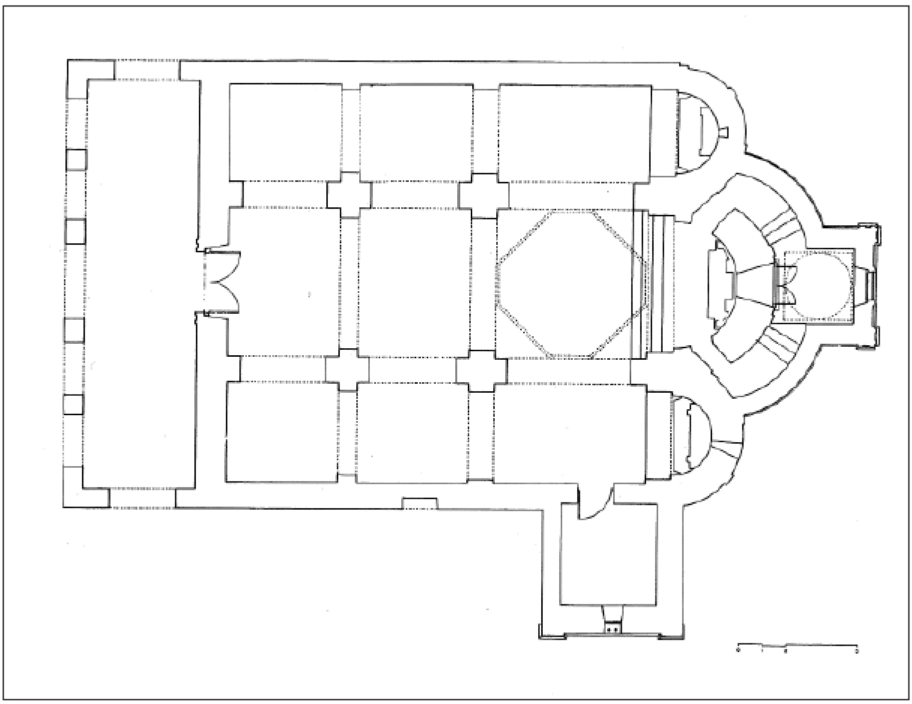
Figs. 17a y 17b. Sección longitudinal y planta de la capilla del castillo de Loarre (Huesca).
© Fundación Santa María la Real / J. Mª Hidalgo Betanzos.





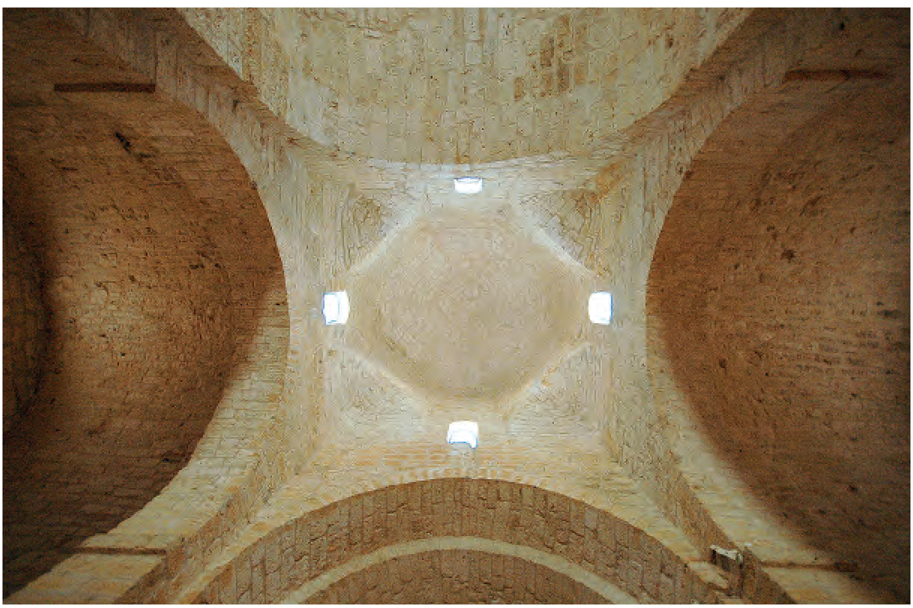
Figs. 18a y 18b. Castillo de Loarre (Huesca). Capilla de San Pedro.
Detalle de la solución desarrollada sobre el tramo previo al presbiterio desde el exterior
y desde el interior. Fotos: Antonio García Omedes.



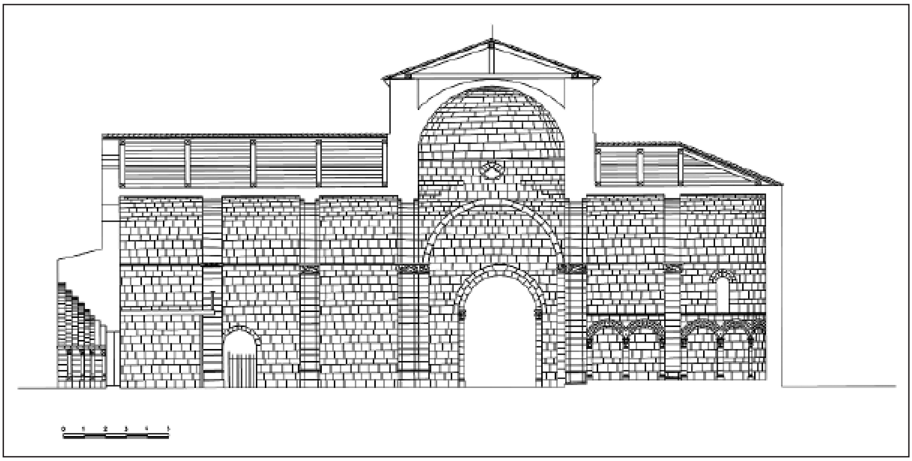


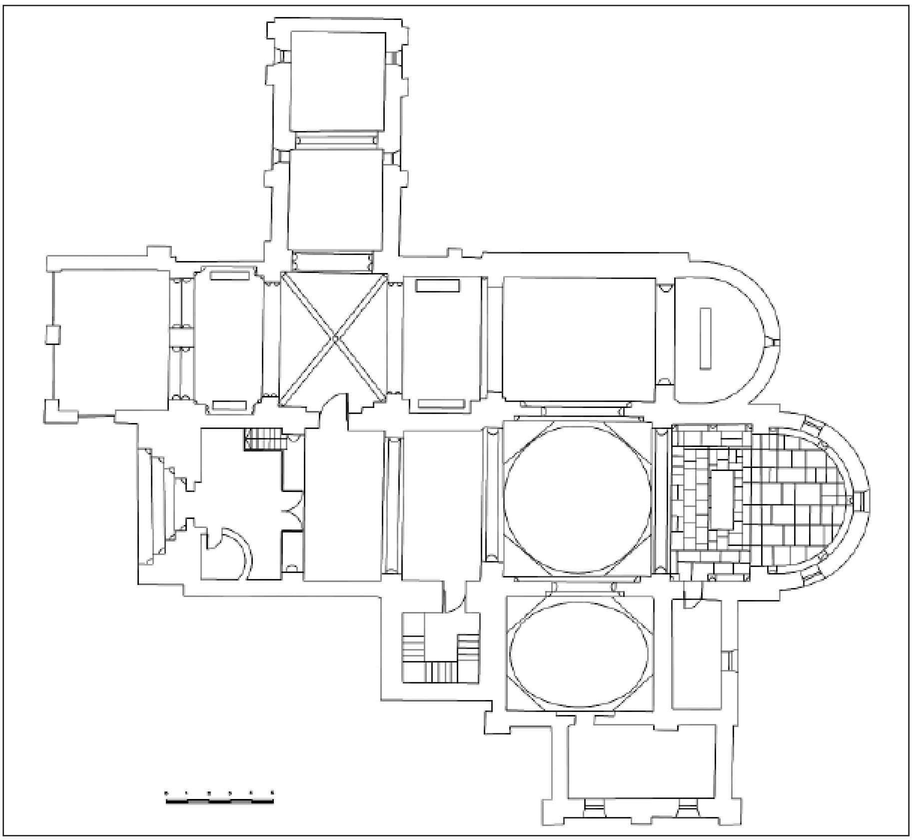
Figs. 19a y 19b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de Santa María de la Anunciada de Urueña (Valladolid). © Fundación Santa María la Real / J. I. Vegas.



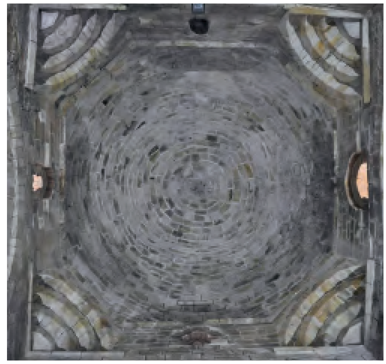


Figs. 20a y 20b. Urueña (Valladolid). Iglesia de Santa María de la Anunciada.
Exterior desde los pies, e interior, con el sistema de cierre del cimborrio.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 21a y 21b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de Santa Cruz de Castañeda, en Socobio (Cantabria). © Fundación Santa María la Real / A. Antuña.

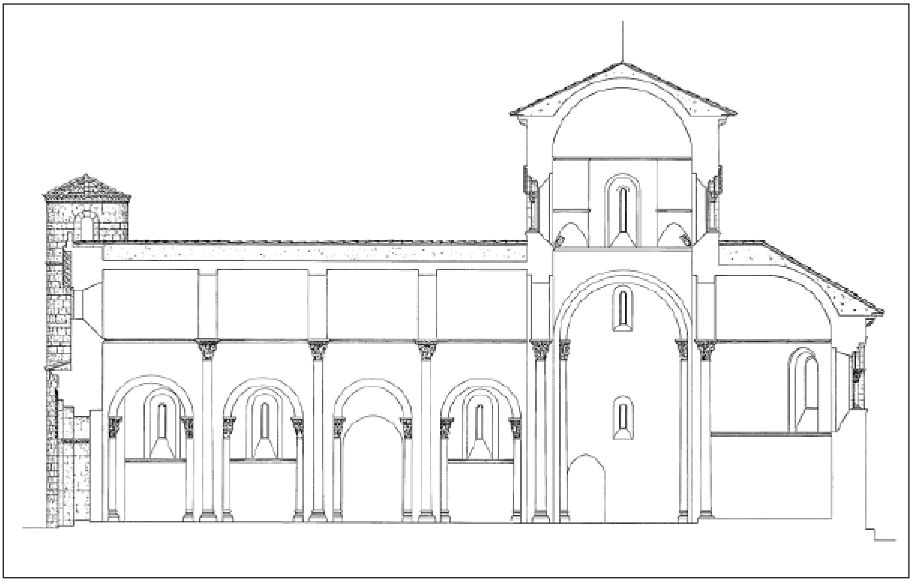
Figs. 22a y 22b. Socobio (Cantabria). Colegiata de Santa Cruz de Castañeda.
Imagen del cimborrio desde el testero y desde el interior.

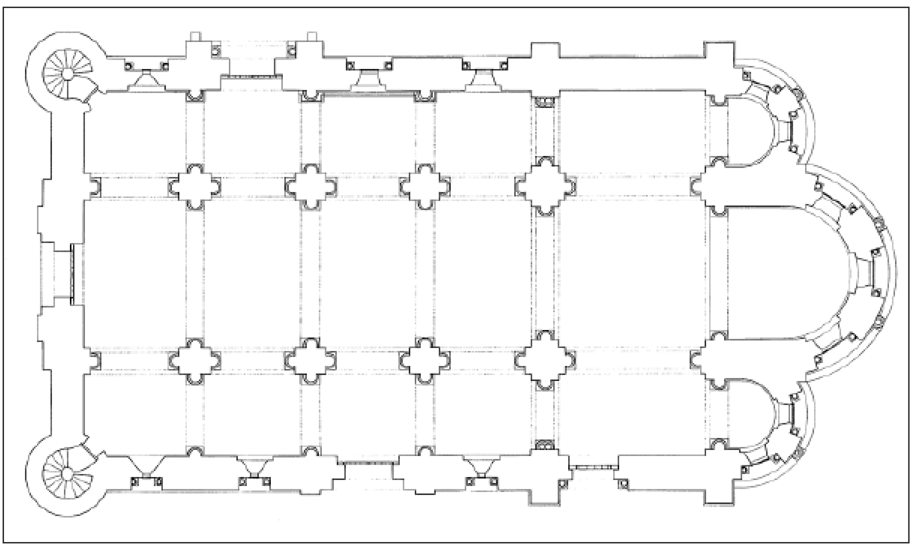
pero cuadrangular al exterior—, que lograrán emerger, adoptando el aspecto de poderosas plataformas cúbicas, sobre las rasantes de las cubiertas, solo que ahora lo harán como pedestales macizos, sin ninguna apertura, que habrán de servir de base para la elevación de unos prismas de planta octogonal en cuyos paramentos pasarán a practicarse los únicos vanos de iluminación, y que tenderán a cerrase mediante soluciones abovedadas, por lo general, de desarrollo hemiesférico. A este modelo responde, por citar tan solo uno de los ejemplos, sin duda, más conocidos, el cimborrio de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), levantado en la segunda mitad del siglo XI, modificado a lo largo de la historia, y restaurado, tratando de reproducir su aspecto original, por Manuel Aníbal Álvarez Amoroso a caballo entre los siglos XIX y XX [figs. 23a y 23b; 24a y 24b].[11]

Esta solución estará llamada a conocer un éxito posterior extraordinario; pero su fortuna no logrará impedir la experimentación y el desarrollo de otras fórmulas, como la articulada en la iglesia de San Miguel de Almazán (Soria) en el último tercio del siglo XII;[12] una estructura binaria o dúplice, conformada por dos soluciones radicalmente diferentes, una interior, y otra exterior, que

[11] Una espléndida revisión sobre el edificio, con bibliografía anterior, en Senra Gabriel y Galán, J. L., “Iglesia de San Martín”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 1.033-1.050.

[12] Rodríguez Montañés, J. M., “Iglesia de San Miguel”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 134-143.





Figs. 23a y 23b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). © Fundación Santa María la Real / J. C. Prieto.





Figs. 24a y 24b. Frómista (Palencia). Iglesia de San Martín. Exterior, e interior, con la solución de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

acabarán modificándose, y en cierta medida, completándose, en un momento posterior, en época barroca [figs. 25a y 25b; 26a y 26b].

La solución interior, dispuesta directamente sobre el trazado ochavado definido por las trompas, está construida sobre la base de ocho parejas de arcos que arrancan de los puntos medios de cada uno de los lados del octógono en sentido divergente, y alcanzan los de los adyacentes a los fronteros, saltándose dos paños, generando, al entrecruzarse, una estrella de ocho puntas y un octógono en el polo; un diseño nacido de un ejercicio geométrico muy sencillo para el que se ha insistido en señalar unas supuestas raíces hispanomusulmanas, cuando, en realidad, la *scientia* es una, al margen de dónde y cuándo pueda aplicarse.

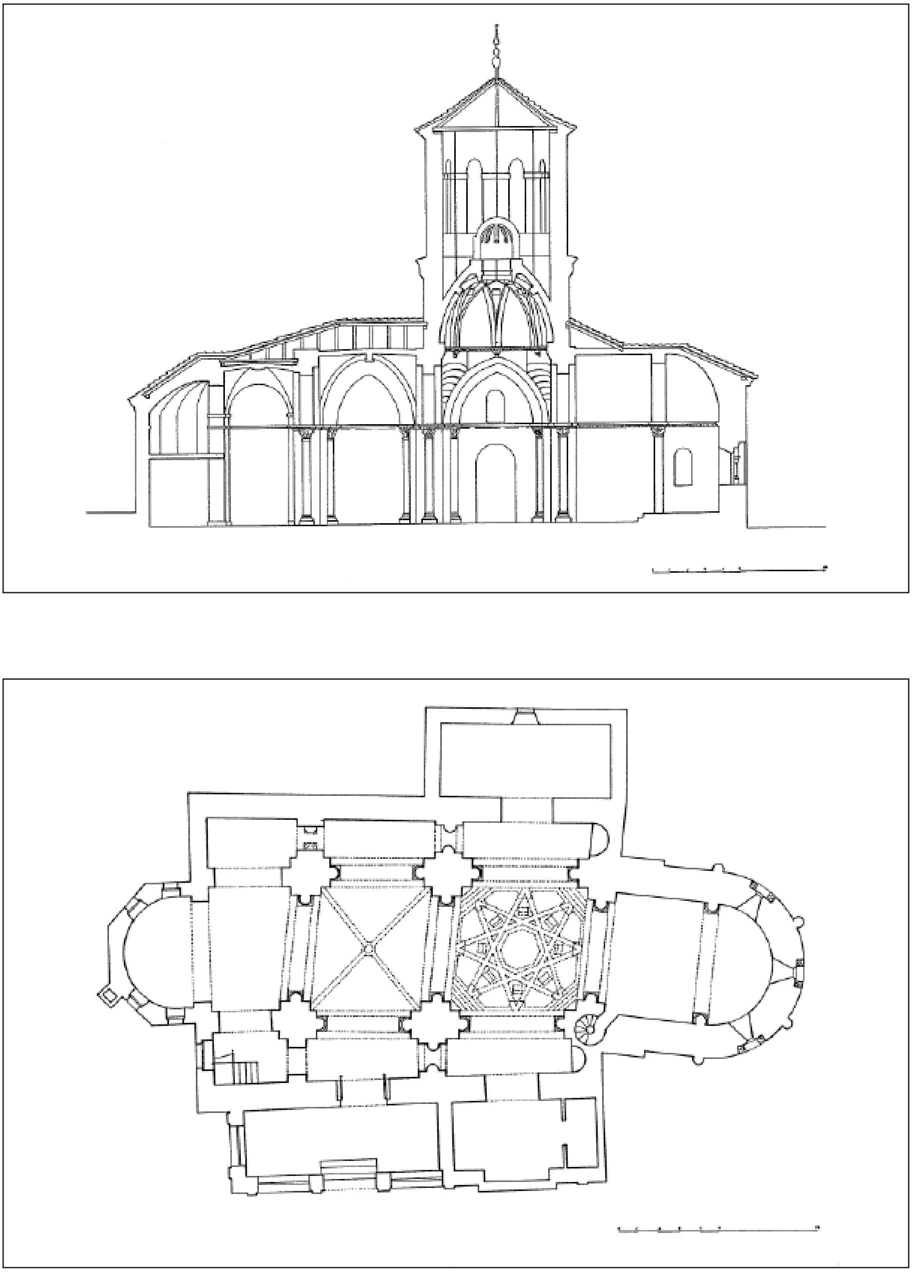
En este sentido, aunque debe reconocerse que el diseño ya se había empleado en los sistemas de cierre de algunos de los espacios conformados en el marco de la ampliación acometida en la mezquita de Córdoba en tiempos de al-Hakam II, el análisis de estas estructuras atendiendo a cuestiones mucho más determinantes, relacionadas con el *ars*, es decir, con el modo en que pudieron materializarse, ha venido a confirmar que se ejecutaron como soluciones mixtas, con vigas de madera integradas en las fábricas,[13] esto es, conforme a un sistema radicalmente distinto al de la cantería, que será el que se utilice tanto en el cimborrio de Almazán, como en otras estructuras de este mismo tipo, como los lucernarios de las iglesias de la Santa Cruz de Olorón [fig. 27] y de L'Hôpital-Saint-Blaise [fig. 28], elevados al otro lado de los Pirineos, pero en un contexto ya no solo cronológico, sino político, cultural y religioso mucho más cercano.[14]

Sobre la red de arcos entrecruzados se desarrolla una suerte de casquete, de geometría irregular, cerrado mediante hiladas concéntricas, en el que se abren

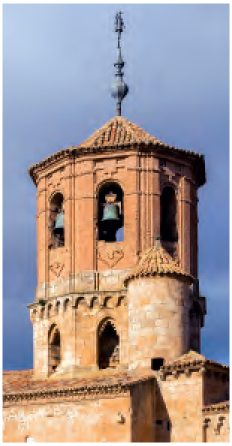
---

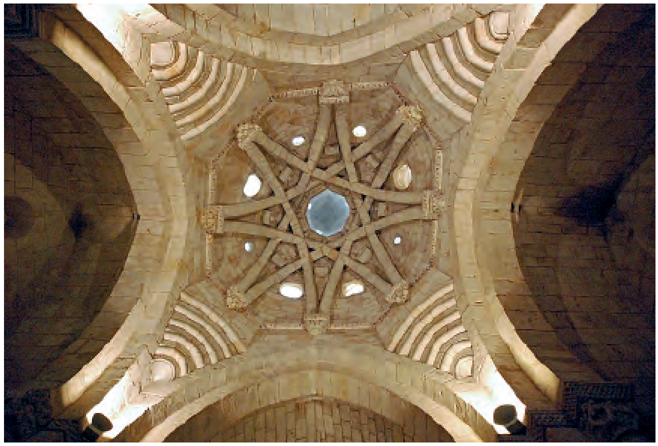
[13] Sobre esta cuestión, véase la esclarecedora exposición ofrecida por FERNÁNDEZ PUERTAS, A., *Mezquita de Córdoba. Su estudio arqueológico en el siglo XX / The Mosque of Cordoba. Twentieth-Century Archaeological Explorations*, Granada, Universidad de Granada, Universidad de Córdoba, 2015, pp. 165-230.

[14] GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 12-14, y pp. 76-82. Frente a la historiografía tradicional, centrada, casi en exclusiva, en tratar de dilucidar los posibles orígenes de este tipo de soluciones, las nuevas investigaciones han venido a evidenciar la necesidad de estudiar su geometría, el modo en que se construyeron, y su estabilidad, aspectos a los que no se les había prestado casi ninguna atención hasta el momento (FUENTES GONZÁLEZ, P., *Bóvedas de arcos entrecruzados entre los siglos X y XVI. Geometría, construcción y estabilidad*, Tesis doctoral dirigida por Santiago Huerta Fernández, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2013, pp. 2-8, pp. 125-143, y pp. 343-347).



Figs. 25a y 25b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de San Miguel de Almazán (Soria). © Fundación Santa María la Real.





Figs. 26a y 26b. Almazán (Soria). San Miguel. Cimborrio desde el exterior y desde el interior.



Fig. 27. Olorón. Iglesia de la Santa Cruz. Solución cupulada.



Fig. 28. L'Hôspital-Saint-Blaise. Iglesia de San Blas. Lucernario. Interior.

unos vanos de formato circular; unos, más pequeños, confeccionados mediante piezas únicas perforadas que debieron de disponerse en sus respectivas ubicaciones en el propio proceso constructivo de la bóveda, y otros, de mayores dimensiones, que parecen ser el fruto de la manipulación de algunos de los originales. De igual manera, el polo de la bóveda, de perfil octogonal, terminará perforándose para servir de base a una linterna.

Toda esta solución se desarrolla en el interior de dos cuerpos superpuestos de planta octogonal realizados en dos momentos diferentes. El primero, confeccio-

nado con piedra sillar perfectamente escuadrada, casi con toda seguridad, en el mismo contexto cronológico que la bóveda interior, presenta sus lienzos murales rasgados por unos vanos de intradós lobulado y perfil ligeramente apuntado, y se cierra con un rafe de arquillos, asimismo apuntados. El segundo, comenzado en piedra, pero concluido en ladrillo, acoge las campanas del templo. Tanto la articulación, como la decoración imprimida a sus lienzos murales permiten situar su materialización, y subsidiariamente, la ejecución del resto de actuaciones señaladas, en época barroca.

En este caso, la relación entre la solución interior y la exterior se produce gracias a los vanos practicados en la bóveda, que permiten la entrada de la luz captada por los ventanales apuntados abiertos en el primero de los cuerpos exteriores, pero también, gracias a la linterna, que se desarrolla en el segundo de los prismas, y recibe la luz de sus arcuaciones.

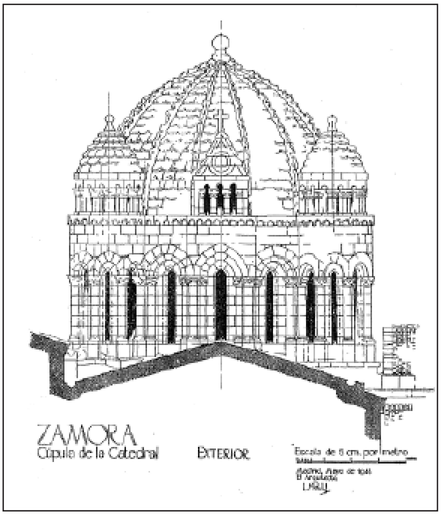
Sobre los “cimborrios del Duero”

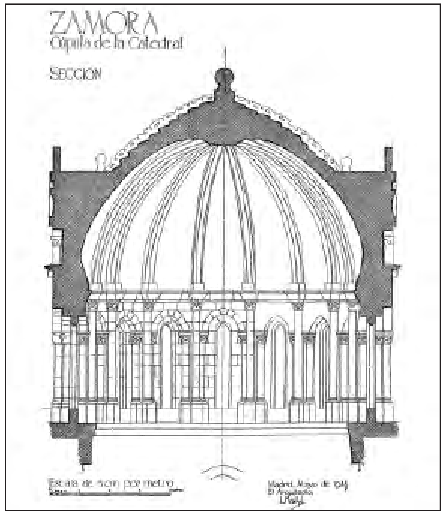
Estudiadas, tradicionalmente, de manera aislada, algo perfectamente comprensible de atender a las múltiples características que comparten —y que las diferencian de otras—, parece pertinente incluir en este análisis, por lo menos, una mención a las excepcionales soluciones cupuladas desarrolladas en la catedral de Zamora [figs. 29a, 29b y 29c; 30a y 30 b], la catedral vieja de Salamanca —la “Torre del gallo”— [figs. 31a, 31b y 31c; 32a y 32b], y la colegial de Toro (Zamora) [figs. 33a y 33b; 34a y 34b]; unas estructuras cuya construcción se viene situando entre el último tercio del siglo XII y las primeras décadas de la centuria siguiente. La historiografía ha querido rastrear sus raíces tanto en la Antigüedad romana como entre sus múltiples herederos —del oriente bizantino, al mundo islámico—;[15] las ha relacionado con otras fábricas románicas del Poitou y el Périgord, e incluso ha llegado a sugerir la posibilidad de que estuvieran tratando de responder a problemas técnicos y estructurales propios ya del Gótico,[16] cuando, en realidad, según una hipótesis de Miguel Sobrino que nos resulta tan atractiva como plausible, estarían intentando reproducir el aspecto que pudo ofrecer el primer cimborrio que llegó a levantarse sobre la encrucijada del transepto de la catedral románica de Santiago de Compostela (La Coruña) para proteger, señalar y destacar, tanto visual como simbólicamente, la tumba del Apóstol. Esta estructura, elevada en tiempos de Diego Gelmírez (1096-1140), venía a com-

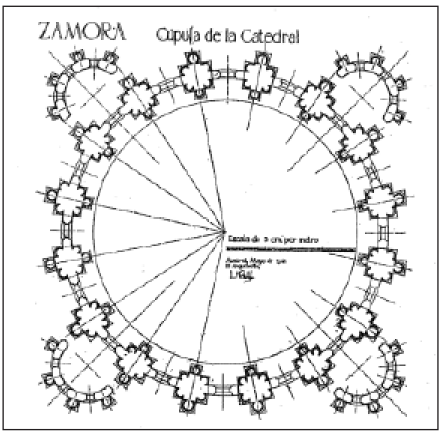
---

[15] Dubourg-Noves, P., “Des mausolées antiques aux cimborios romans d’Espagne. Évolution d’une forme architecturale”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 23, 92, 1980, pp. 323-360.

[16] Torres Balbás, L., “Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro”, *Arquitectvra*, 4, 36, 1922, pp. 137-153, (reed. en Torres Balbás, L., *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid, 1996, pp. 97-117); Carrero Santamaría, E., “Fuentes para el cimborrio de la Catedral de Zamora. ‘Tan lejos, tan cerca’”, *Studia Zamorensia*, 14, 2015, pp. 19-32, y Carrero Santamaría, E., “Constructos historiográficos en torno a 1200. Del cimborrio de la catedral de Zamora a la arquitectura del Císter”, en Poza Yagüe, M. y Olivares Martínez, D. (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, pp. 537-562.







Figs. 29a, 29b y 29c. Alzado exterior, sección y planta del cimborrio de la catedral de Zamora (Luis Menéndez Pidal). Gráficos tomados de Menéndez Pidal, L., "Restauración del cimborrio…", *op. cit.*, pp. 205, 207 y 209.

pletarse con las dos torres laterales que coronaban las escaleras situadas allí donde se encontraban los brazos del transepto con el buque basilical del templo, conformando una llamativa composición triple, con todas sus posibles significaciones asociadas a la Transfiguración, que habría de generar un impacto muy profundo en el amplio territorio eclesiástico de la recién creada archidiócesis metropolitana de Santiago —incluidas, naturalmente, sus diócesis sufragáneas—, antes de que desapareciera, para ser sustituida por otra, a comienzos del siglo XV.[17]

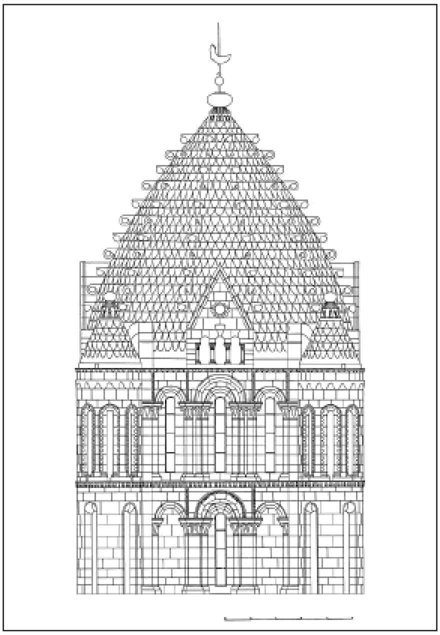
Los tres "cimborrios del Duero" se levantan sobre unos sistemas de pe-

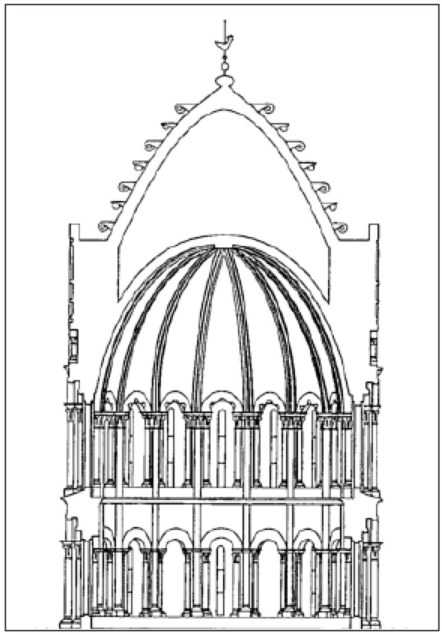
[17] Agradecemos vivamente a Miguel Sobrino que compartiera con nosotros esta interesantísima hipótesis de trabajo cuando todavía estábamos a tiempo de recogerla en estas páginas. Su desarrollo podrá seguirse en Sobrino González, M., "Una posible ascendencia para los 'cimborrios del Duero'", *Biblioteca*, 36, 2022, (en prensa).

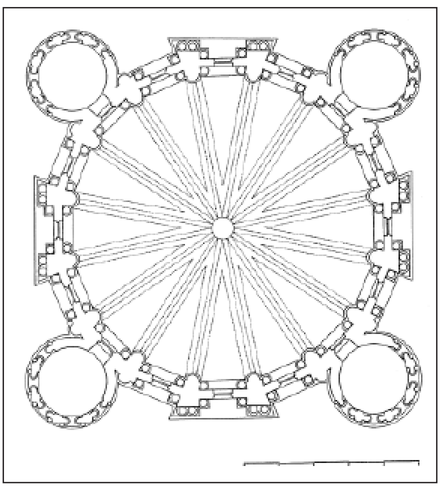




Figs. 30a y 30b. Zamora. Catedral. Exterior e interior de la solución cupulada.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.







Figs. 31a, 31b 31c. Alzado exterior, sección, y planta del cimborrio de la catedral vieja de Salamanca. © Fundación Santa María la Real / G. Lalanda.

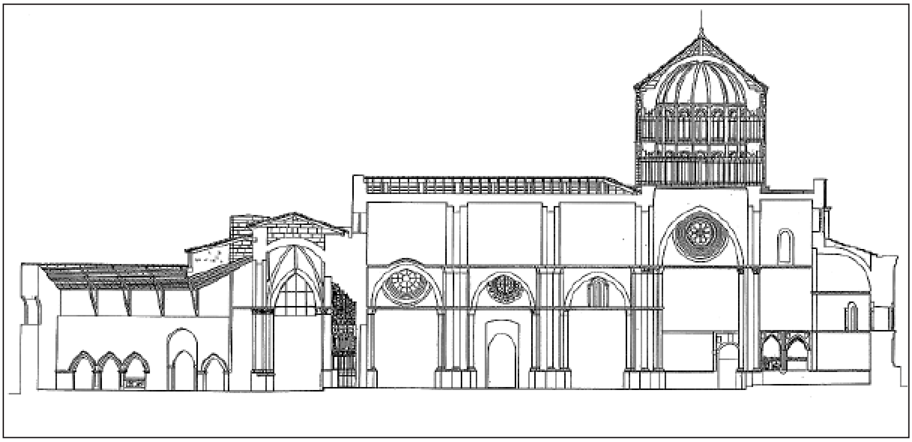
chinas despiezadas por juntas horizontales y verticales, que no convergen al centro, y que, en consecuencia, no son, en puridad, triángulos esféricos; una circunstancia que obliga a contemplar la posibilidad de que se realizaran disponiendo los sillares simplemente escuadrados para labrar sus superficies con posterioridad, lo que permitiría explicar la continuidad y perfección que presentan en su propio desarrollo geométrico interno.[18] Fuera como fuese, las pechinas de estas tres estructuras también quedan embebidas en unos potentes módulos de doble perfil —en este caso, circular al interior, e igualmente cuadrangular

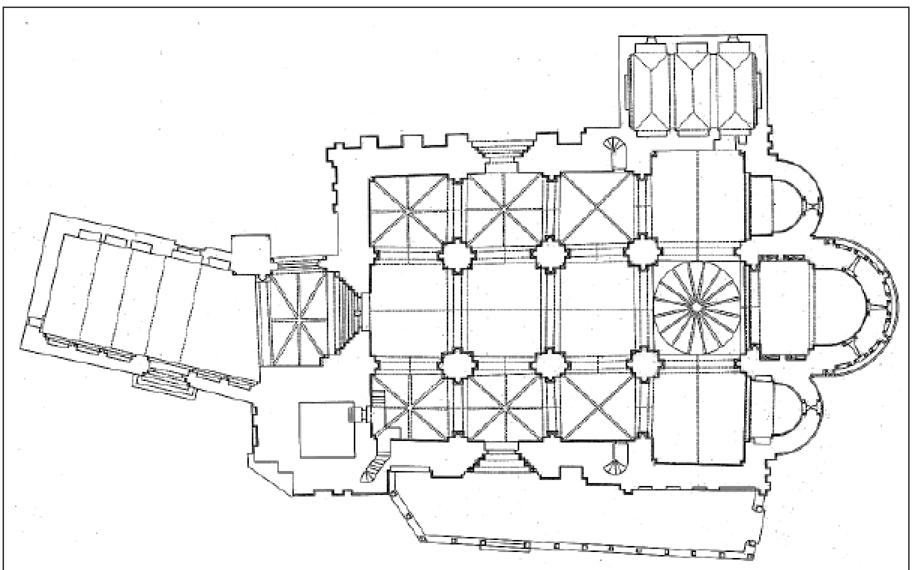
[18] Torres Balbás, L., "Los cimborrios de Zamora…", *op. cit.*, p. 140.





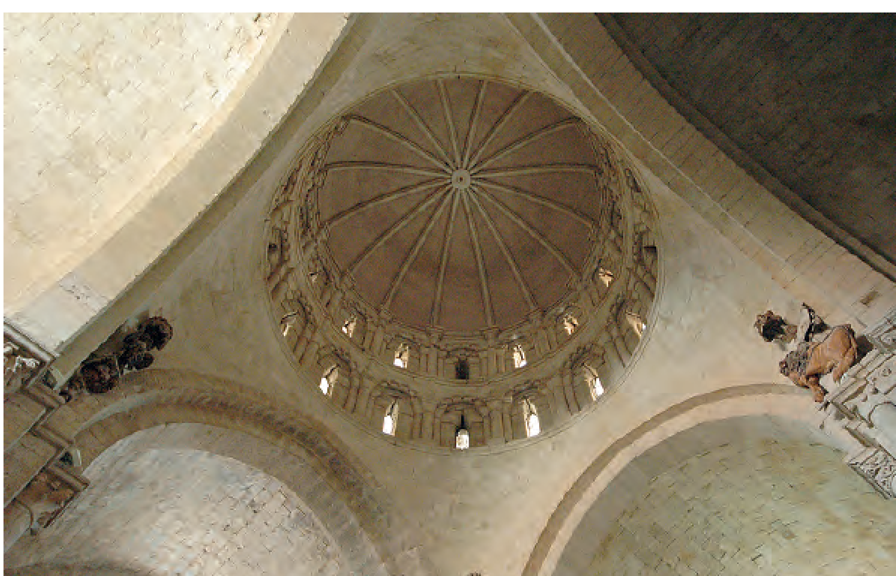
Figs. 32a y 32b. Salamanca. Catedral vieja. Exterior e interior de la solución cupulada. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 33a y 33b. Sección longitudinal y planta de la iglesia colegial de Toro (Zamora).
© Fundación Santa María la Real / P. J. Rosales.





Figs. 34a y 34b. Toro (Zamora). Colegiata. Exterior e interior de la solución cupulada.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

al exterior—, que logran emerger, manifestándose, tímida, pero inequívocamente, como poderosas plataformas cúbicas, sobre las rasantes de las cubiertas. Estos pedestales sirven de base para unos tambores cilíndricos, de un solo registro de vanos de iluminación en Zamora, y de dos alturas o niveles en Salamanca y Toro, cuya estabilidad tratará de asegurarse mediante la construcción, sobre la vertical de los pilares torales, de unas pequeñas torrecillas de planta ultrasemicircular en el caso de Zamora, y completamente circular en los otros dos.[19]

Por su parte, los tambores se cierran con unas llamativas soluciones nervadas que presentan cascos gallonados en Zamora y Salamanca, y que, recurriendo al empleo del ladrillo, consigue ofrecer un desarrollo geométrico completamente esférico en el caso de Toro.[20] De todas ellas, la de Zamora es la única que se trasdosa al exterior; la de Salamanca sirve de base para el desarrollo de un tempranísimo segundo cascarón que adopta el aspecto exterior de un chapitel pétreo,[21] que, tal y como pudo comprobarse en el curso de la restauración de la que fue objeto a comienzos del siglo pasado, viene a desempeñar una importante papel estructural,[22] y la de Toro queda oculta bajo una cubierta convencional, de madera y teja.

Finalmente, tanto el cimborrio de la catedral de Zamora, como la “Torre del gallo” de la catedral vieja de Salamanca, presentan, al exterior, una característica decoración imbricada, con las escamas hacia abajo, que, tal y como se ha sugerido en fechas recientes, podría estar tratando de reproducir el efecto ofrecido por las lorigas de lengüetas de cuero en un claro intento por convertir estas dos estructuras en sendos trasuntos en piedra de la veterotestamentaria —y más concretamente, mosaica— “Tienda del Encuentro”.[23]

---

[19] Menéndez Pidal, L., “Restauración del cimborrio y de las cubiertas pétreas en la catedral de Zamora”, *Archivo Español de Arte*, 34, 135, 1961, pp. 193-213, espec. pp. 196-197; Báez Mezquita, J. M., “El cimborrio de la catedral de Zamora revisitado”, *EGA*, 23, 34, 2018, pp. 252-263, espec. pp. 258-261.

[20] Torres Balbás, L., “Los cimborrios de Zamora…”, *op. cit.*, p. 140, y pp. 143-144. Así pudo comprobarlo Alejandro Ferrant en el curso de la intervención operada en el templo a comienzos de los años treinta del siglo pasado [Esteban Chaprapía, J. y García Cuetos, Mª P., *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939)…*, *op. cit*., vol. 1, pp. 391-398, espec. p. 394].

[21] García Guereta, R., “La torre del gallo”, *Arquitectvra*, 4, 36, 1922, pp. 129-136, espec. p. 133; Torres Balbás, L., “Los cimborrios de Zamora…”, *op. cit.*, pp. 142-143.

[22] Una perfecta explicación de este papel, en Sobrino González, M., “Una posible ascendencia para los ‘cimborrios del Duero’”, *Biblioteca*, 36, 2022, (en prensa).

[23] Ruiz Souza, J. C., “De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propraganda y victoria en el particularismo medieval hispano”, en Rodríguez Peinado, L. y



Fig. 35. Ciudad Rodrigo (Salamanca). Catedral. Puerta del Perdón. Detalle de los doseletes de la jamba de la izquierda. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Fuera como fuese, los ecos formales de estas soluciones resultan perfectamente reconocibles en llamativas evocaciones de carácter microarquitectónico, como los doseletes dispuestos sobre los capiteles de las columnillas de las jambas del pórtico de los pies —o del Perdón— de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) [fig. 35],[24] pero también, en otras estructuras, mucho más complejas, como la solución empleada sobre la sala capitular de la catedral de Plasencia (Cáceres), fechada ya en el siglo XIII [figs. 36a y 36b];[25] que habrá que determinar, si, tal y como ha llegado a plantearse, podría tratarse, en realidad, del coronamiento del cimborrio de la vieja catedral medieval placentina, que, desmantelado durante la construcción de la nueva, pudo "reutilizarse", realizando muy pocos ajustes, como sistema de cierre del espacio destinado a las reuniones del cabildo de la catedral extremeña.[26]

García García, F. de A., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2019, pp. 501-529.

[24] Carrero Santamaría, E., "Fuentes para el cimborrio de la Catedral de Zamora…", *op. cit.*, pp. 28-31.

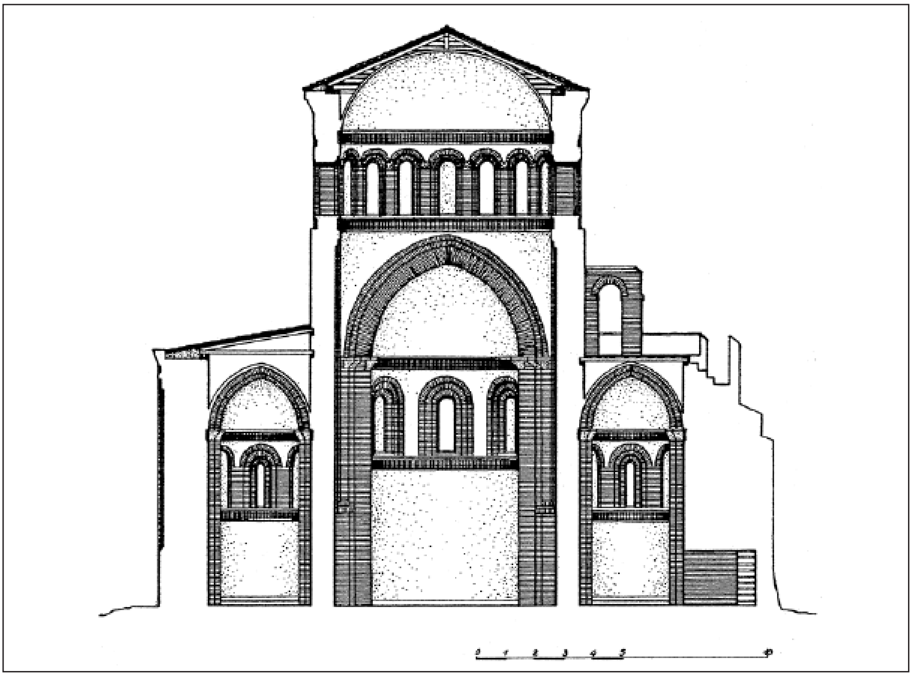
[25] La estructura parte de un trazado de planta cuadrada, en el que un sistema de trompas nervadas permite el tránsito al cuerpo de luces, de planta octogonal, que se cierra mediante una solución nervada adaptada a su perfil.

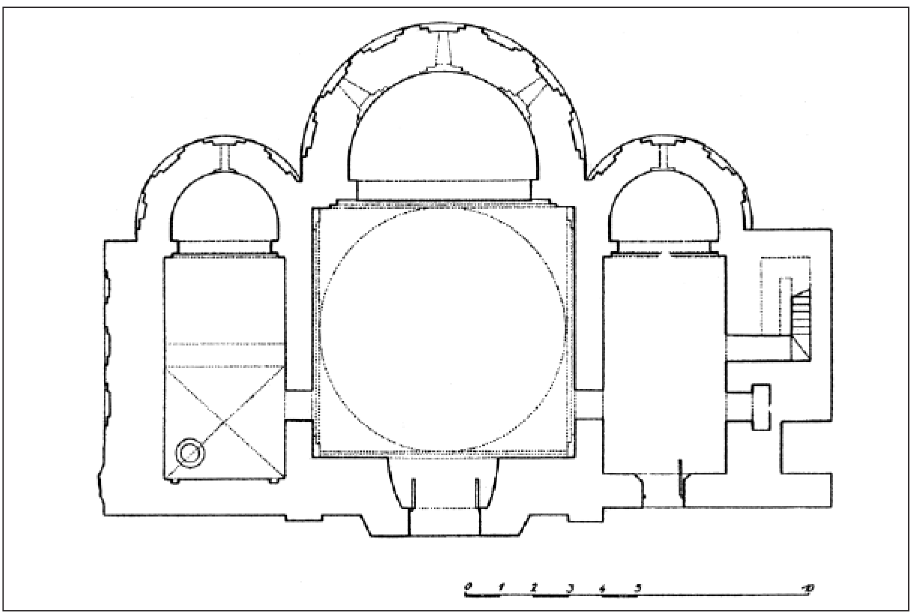
[26] Sobrino González, M., "La sala capitular de la catedral de Plasencia: preguntas e hipótesis", *Románico*, 26, 2018, pp. 32-39.





Figs. 36a y 36b. Plasencia (Cáceres). Catedral. Sacristía. Exterior e interior, con el sistema de cierre. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 37a y 37b. Sección transversal y planta de la iglesia del antiguo monasterio de Santa María de Gómez Román, más conocida como La Lugareja, en Arévalo (Ávila). © Fundación Santa María la Real / J. J. Conde.

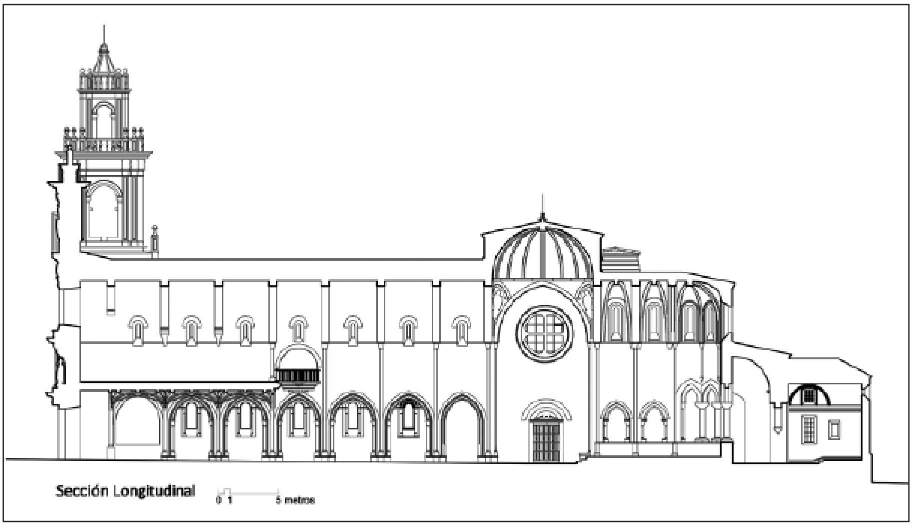


Fig. 38. Sección longitudinal de la iglesia del monasterio de Oseira (Orense).
© Fundación Santa María la Real / A. Lorenzo.

Su impacto, desde el punto de vista estructural, todavía podría rastrearse en la espectacular solución cupulada, perfectamente integrada en un cuerpo o volumen prismático de planta cuadrangular, desarrollada en el tramo previo al presbiterio de la iglesia del antiguo monasterio de Santa María de Gómez Román, más conocida como La Lugareja; un edificio construido con ladrillo y con yeso en las inmediaciones de Arévalo (Ávila), en la primera mitad del siglo XIII [figs. 37a y 37b]. En este caso, la solución interior arranca de cuatro pechinas, dispone de un tambor cilíndrico articulado mediante arcos de medio punto, de los que, cuatro de ellos, los correspondientes a los vanos abiertos en los lienzos murales del cuerpo exterior, son completamente eficaces, permitiendo la entrada de luz, y se cierra con una bóveda hemiesférica que no llega a trasdosarse al exterior, ya que comienza a desarrollarse en el interior del volumen prismático exterior, para acabar oculta bajo el chapitel piramidal de ladrillo con el que se cierra.[27]

[27] Gutiérrez Robledo, J. L. y Hernández García de la Barrera, I., "Monasterio de Santa María de La Lugareja", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 134-139; Moreno Blanco, R., "Sobre arquitectura y arte en Adanero, Albornos, Aldeaseca, Arévalo, Cabizuela, Donvidas, Espinosa de los Caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las





Figs. 39a y 39b. Monasterio de Oseira (Orense). Iglesia. Cimborrio.
Vista desde el exterior y desde el interior.

En todo caso, la fórmula no tendrá la repercusión que su espectacularidad habría permitido augurarle, más allá de otros ensayos posteriores, como el desarrollado sobre la encrucijada del transepto de la iglesia del monasterio de Oseira (Orense) entre finales del siglo XIII y comienzos de la centuria siguiente,[28] en donde un sistema de trompas permite articular, sobre los arcos torales, un polígono de dieciséis lados de cuyos puntos medios parten otros tantos nervios, que, más allá de converger en el polo, sirven de base para el desarrollo de una llamativa solución cupulada que queda embebida dentro de un prisma de planta octogonal completamente ciego [figs. 38; 39a y 39b].

Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos", en Gutiérrez Robledo, J. L. (dir.), *Memoria mudéjar en La Moraña*, Ávila, Asodema, Proyecto Leal, 2011, pp. 147-330, espec. pp. 214-228.

[28] Nódar Fernández, V. y Valle Pérez, J. C., "La iglesia", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Valle Pérez, J. C. y Bargo Torviso, I. G. (coords.), *Enciclopedia del románico en Galicia. Ourense*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 543-559, espec. p. 552.

La primera arquitectura gótica

Tal y como tratará de exponerse, la primera arquitectura gótica hispana optará por estructuras binarias o dúplices de planta cuadrangular al exterior; por organismos únicos del mismo perfil, similares a los que ya se habían empleado durante la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, y todavía con más frecuencia, por soluciones más complejas, de planta octogonal, que, como todas las anteriores, tenderán a cerrarse, por norma general, mediante sistemas nervados.

El cimborrio de planta cuadrada

Dentro de este apartado cabría incluir tanto las soluciones binarias o dúplices de planta cuadrangular al exterior, como aquellas estructuras únicas de idéntico perfil, construidas a partir de un modelo recuperado, empleado en diferentes edificios hispanovisigodos y de Repoblación, que consiguen reflejar un interesante desarrollo evolutivo, perfectamente perceptible de atender tanto al incremento progresivo de la altura de los prismas, como a la paulatina complicación de las soluciones de abovedamiento empleadas para clausurarlos.

Como ejemplos de soluciones binarias o dúplices de planta cuadrangular al exterior cabría incluir las desarrolladas tanto en la catedral de Cuenca [figs. 40a y 40b], como en el monasterio de monjas cistercienses de Las Huelgas de Burgos [figs. 41a y 41b] entre los siglos XII y XIII.[29] Al igual que en la cate-

[29] El cimborrio de la catedral de Cuenca se inició a finales del siglo XII, pero su construcción se desarrolló en varias fases a lo largo del siglo XIII [Palomo Fernández, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002, vol. 1, pp. 214-231; Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (I)", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3, 2010, pp. 177-201; Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (II)", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 4, 2011, pp. 113-162]. Por otra





Figs. 40a y 40b. Cuenca. Catedral. Exterior e interior del cimborrio o “Torre del Ángel”.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 41a y 41b. Burgos. Monasterio de las Huelgas. Iglesia.
Exterior e interior del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

dral de Sigüenza (Guadalajara), las encrucijadas de los transeptos de ambos templos se cerraron, directamente sobre los arcos torales, mediante bóvedas octopartitas. Pero, a diferencia de la volteada en la catedral seguntina, que, al parecer, no llegó a proyectarse al exterior en modo alguno,[30] las tendidas tanto en la catedral conquense,[31] como en el monasterio burgales, que adoptaron, en cualquier caso, desarrollos geométricos sensiblemente diferentes, sí que lo hicieron, quedando alojadas en unos prismas de planta cuadrangular de muy escasa altura, que, dotados de vanos de iluminación de diferente formato —de medio punto en el caso del primero, y circulares en el del segundo—, habrían de terminar adoptando unos desarrollos en alzado radicalmente distintos. No en vano, el de la catedral de Cuenca se recrecerá mediante la construcción de una auténtica estructura torricular —la "Torre del Ángel"—,[32] mientras que el de Las Huelgas acabará cerrándose con un escueto recrecimiento de fábrica de ladrillo.

En todo caso, las soluciones interiores y exteriores de ambos templos se encuentran estrechamente relacionadas entre sí, en tanto en cuanto se idearon para garantizar la entrada de luz a sus respectivos cruceros. En este sentido, la bóveda de la catedral de Cuenca presenta su clave polar abierta, mientras que la de la iglesia de Las Huelgas cuenta con unos vanos de formato circular practicados en la base de sus plementos; unas aperturas por las que logra penetrar la luz captada por los vanos abiertos en los prismas exteriores de las dos estructuras.

De otra parte, la recuperación del modelo de cimborrio concebido como una estructura única de planta cuadrangular permitirá la construcción de diferentes lucernarios en el contexto portugués, como el de la catedral vieja de

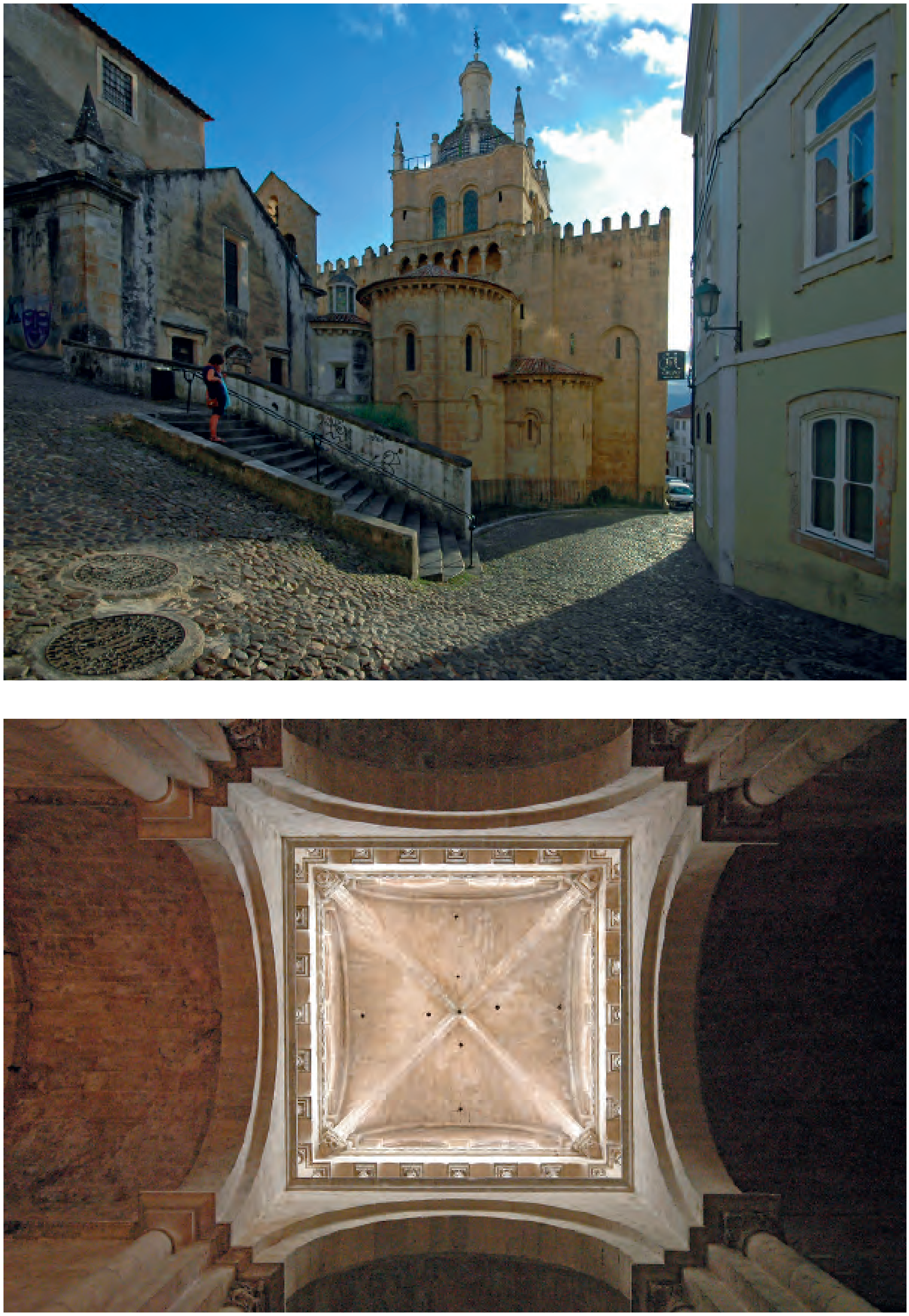
---

parte, la construcción de la iglesia de Las Huelgas de Burgos se ha situado, atendiendo a poderosos razonamientos históricos, a caballo entre los siglos XII y XIII (PALOMO FERNÁNDEZ, G. y RUIZ SOUZA, J. C., "Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt", *Goya*, 316-317, 2007, pp. 21-44).

[30] La bóveda original será destruida durante la guerra civil, y los arquitectos encargados de la restauración del templo levantarán en su lugar el cimborrio que puede contemplarse en la actualidad (HERRERA CASADO, A., "Descripción de la catedral de Sigüenza", en Herrera Casado, A., Asenjo Pelegrina, J. J. y Peces Rata, F., *La Catedral y el Museo Diocesano de Sigüenza*, Brujas, Ibercaja, 1992, pp. 23-75, espec. p. 27; JUSTE BALLESTA, J. y BARCELÓ DE TORRES, E., "El Plan Director de la catedral de Sigüenza", *Bienes Culturales*, 1, 2002, pp. 57-82, espec. p. 66).

[31] Sobre los problemas planteados por eta bóveda, véase lo señalado en PALOMO FERNÁNDEZ, G., *La catedral de Cuenca…*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 214-219.

[32] Sobre esta estructura, véase lo señalado *ibidem*, vol. 1, pp. 220-231.



Figs. 42a y 42b. Coímbra (Portugal). Catedral vieja. Exterior desde la cabecera, incluyendo el cimborrio medieval, con la solución cupulada posterior; e interior, con el sistema de cierre del lucernario. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

Coímbra (Portugal), levantado a comienzos del siglo XIII [figs. 42a y 42b]. Se trata de un impresionante prisma de planta cuadrangular, articulado, al interior, en dos registros diferentes, un primer nivel completamente ciego, recorrido por una galería de arquillos, y un segundo piso en el que se abren los vanos de iluminación, dos grandes ventanales de medio punto por cada uno de sus lienzos murales, que se cierra con una bóveda de crucería simple, todavía muy primitiva.[33] El prisma llegará a protegerse con una flecha piramidal de madera, recubierta con teja vidriada y policromada, que terminará sustituyéndose por una solución aterrazada, protegida por una balaustrada, que habrá de servir de base para el volteo de una media naranja recubierta de teja verde, blanca y azul, sobre la que acabará levantándose un estilizado cupulín pétreo, completamente ciego; una intervención realizada ya a comienzos del siglo XVIII, que, naturalmente, tan solo resulta perceptible desde el exterior del templo.[34]

A este mismo modelo de cimborrio responde el de la iglesia de San Pedro *el Viejo* de Huesca, fechado, asimismo, en la primera mitad del siglo XIII,[35] que dispone de cuatro vanos de iluminación de formato circular alojados en los lunetos generados por la bóveda volteada para cerrarlo, que no es octopartita, sino de crucería simple, solo que cuenta, además de con los diagonales, con sendas ligaduras rectas recorriendo sus lomos en toda su extensión [figs. 43a y 43b; 44a y 44b].

Algo más complejos resultan los cimborrios de la basílica de San Vicente [figs. 45a y 45b; 46a y 46b] y la parroquial de San Pedro [figs. 47a y 47b; 48] de Ávila. El primero dispone de un cuerpo adicional de planta cuadrangular que cuenta con vanos de iluminación en sus paramentos, pero los dos se cierran de la misma manera, mediante un sistema mucho más evolucionado, conformado por cuatro trompas angulares nervadas y una bóveda de ocho nervios, otros tantos paños triangulares, y un perfil, finalmente octogonal, que aloja, en su desarrollo, los vanos abiertos en los muros del prisma. Se trata de la misma solución

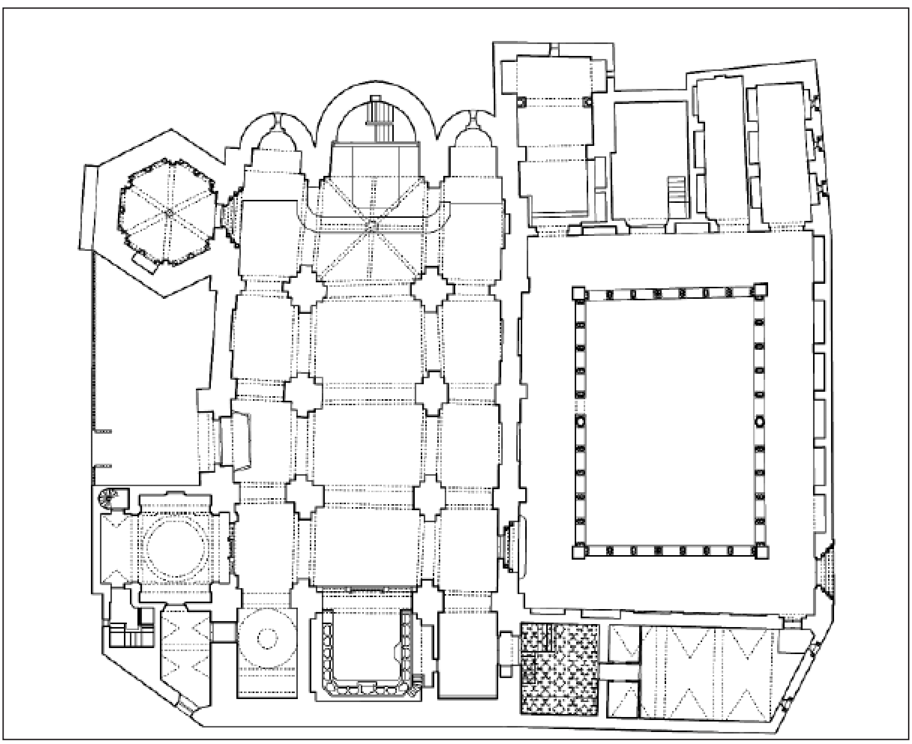
---

[33] Dias, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 55-58.

[34] Sobre el cimborrio, y sus sucesivos cierres exteriores, véase Nogueira Gonçalves, A., “A lanterna-coruchéu da Sé-velha de Coimbra”, *Biblos*, 10, 1934, pp. 259-272, y ahora también, Villamariz, C., *A arquitectura religiosa gótica em Portugal no século XIV: o tempo dos* ‘experimetalismos’, Tesis doctoral dirigida por José Custodio Vieira da Silva, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012, pp. 211-217.

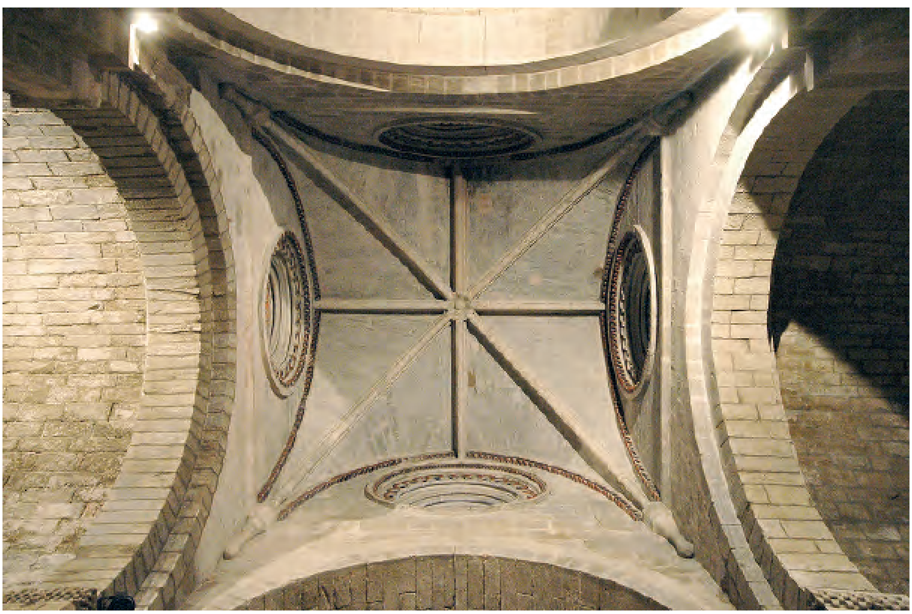
[35] Su construcción ha llegado a fecharse entre 1236 y 1242 en Buisán Chaves, A., “Monasterio de San Pedro ‘el Viejo’”, en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 4, *op. cit.*, pp. 1.794-1.819, espec. pp. 1.785-1.800.



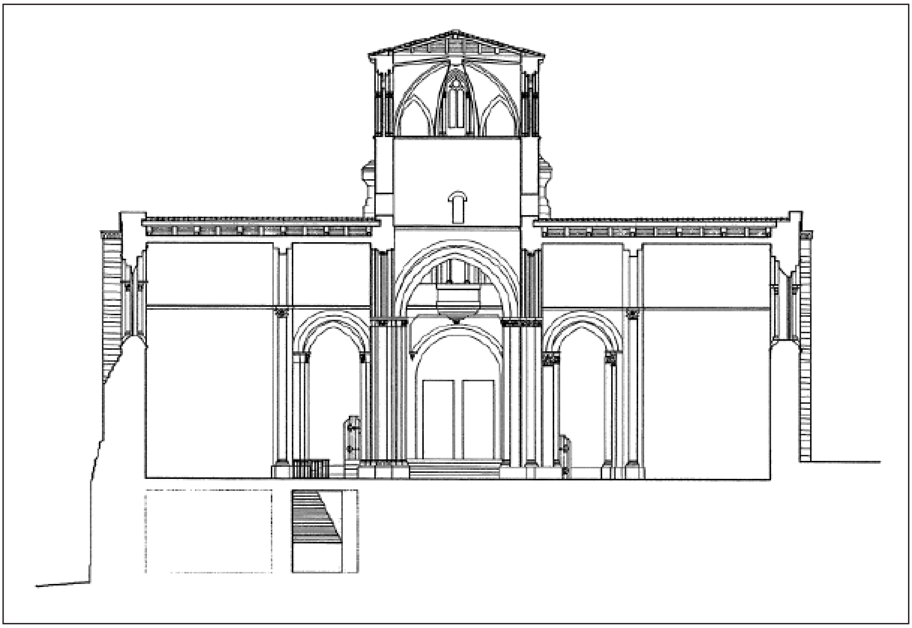


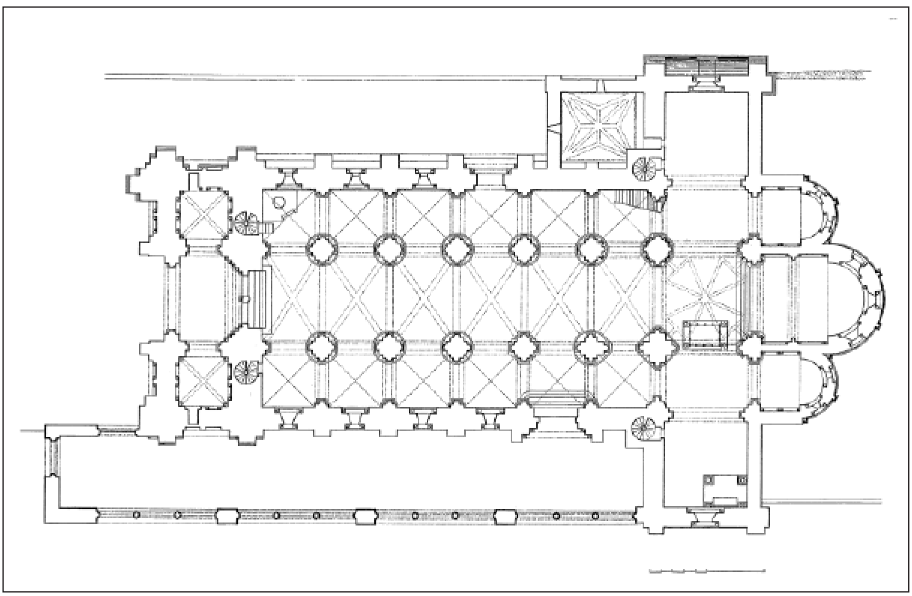
Figs. 43a y 43b. Sección transversal levantada a través del transepto
y planta de la iglesia de San Pedro *el Viejo* de Huesca.
© Fundación Santa María la Real / M. Á. López-Davalillo Nalda.





Figs. 44a y 44b. Huesca. San Pedro *el Viejo*. Exterior desde el claustro, e interior, con el sistema de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.



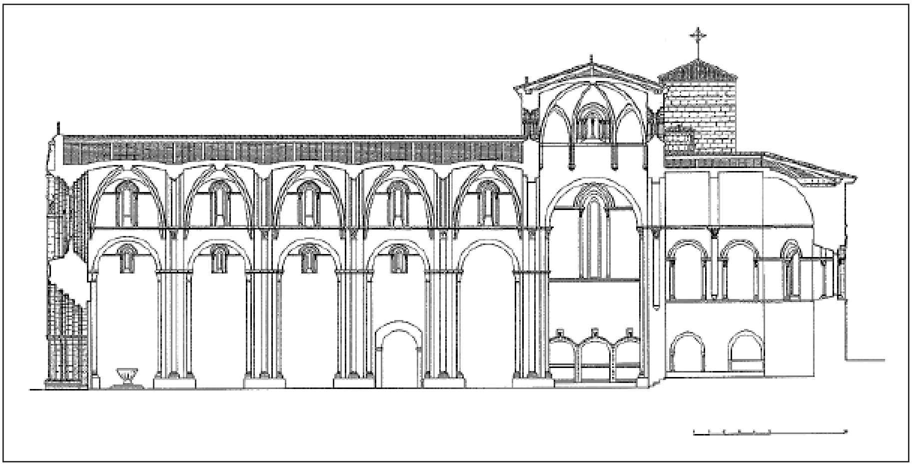


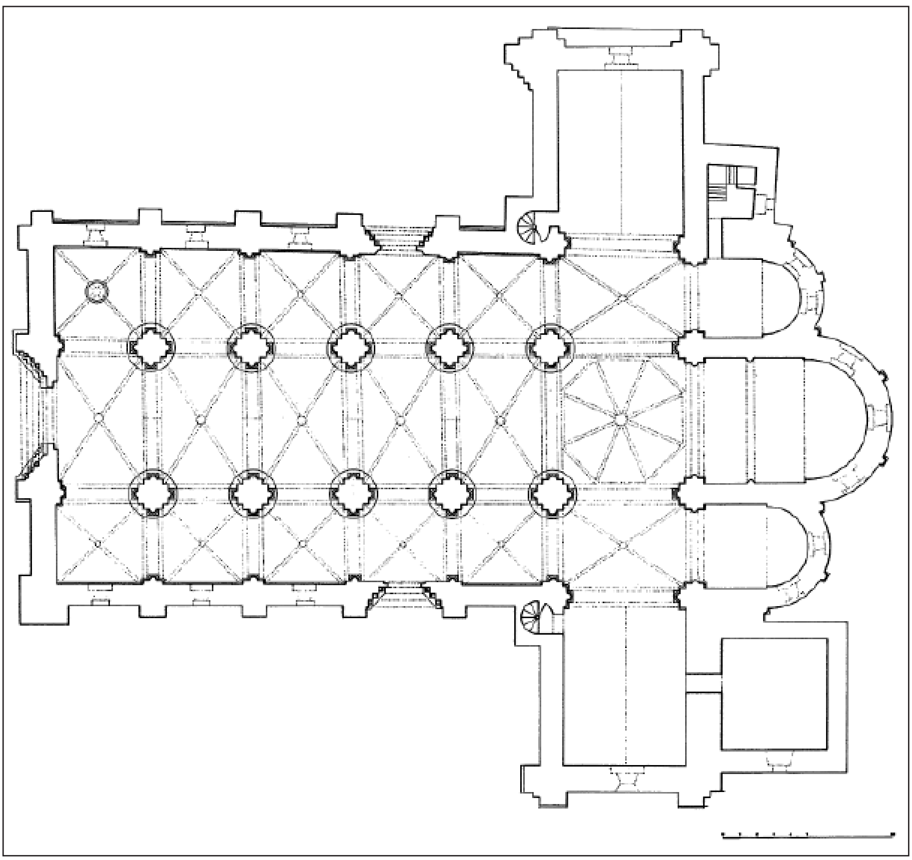
Figs. 45a y 45b. Sección transversal levantada a través del transepto y planta de la iglesia de San Vicente de Ávila. © Fundación Santa María la Real / J. A. Real.





Figs. 46a y 46b. Ávila. San Vicente. Exterior desde la cabecera, e interior, con el sistema de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 47a y 47b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de San Pedro de Ávila.
© Fundación Santa María la Real / Mª I. Fernández.



Fig. 48. Ávila. San Pedro. Vista interior del cimborrio.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 49. Ávila. Catedral. Capilla de San Bartolomé. Sistema de abovedamiento.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

ensayada en la sacristía —o capilla de San Bartolomé— de la catedral de la ciudad [fig. 49], cuya construcción, perfectamente documentada a caballo entre los siglos XIII y XIV, permite fechar estas otras dos estructuras en ese mismo contexto cronológico.[36]

La fortuna del cimborrio octogonal

El cimborrio de planta octogonal estará llamado a conocer un éxito extraordinario, sobre todo, en los territorios catalanes —y del noreste oscense— de la antigua Corona de Aragón,[37] en donde la fórmula irá evolucionando en un lapso de tiempo muy breve, con un desarrollo progresivo del tambor y el ensayo de diferentes soluciones de abovedamiento; algo perfectamente perceptible de analizar la secuencia conformada por el cimborrio de la catedral de Tarragona (*ca*. 1171/1195-1230) [fig. 50];[38] el de la iglesia benedictina de San Cugat del Vallés (Barcelona) (*ca*. 1150-1250) [fig. 51];[39] el levantado sobre la encrucijada del transepto de la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Vallbona de las Monjas (Lérida) (*ca*. 1178-1245) [fig. 52];[40] el elevado sobre la iglesia de Santa

---

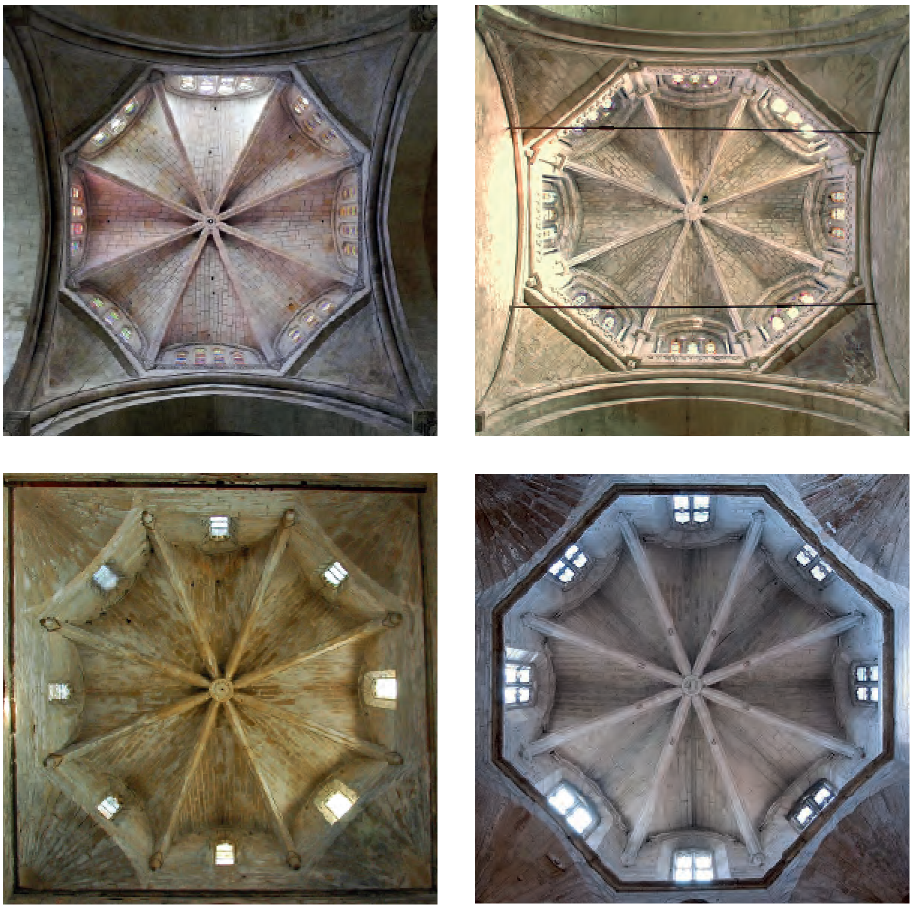
[36] Hernández García de la Barrera, I. y Gutiérrez Robledo, J. L., "Basílica de San Vicente", e "Iglesia de San Pedro", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, *op. cit.*, pp. 141-165, y pp. 165-173; Rico Camps, D., *El Románico de San Vicente de Ávila. (Estructuras, imágenes, funciones)*, Barcelona, Nausícaä, 2002, pp. 81-87; Feducchi Canosa, P., *La Basílica de San Vicente de Ávila*, Tesis doctoral dirigida por Rafael Moneo Vallés, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2007, pp. 399-403.

[37] Una primera aproximación al fenómeno, en Liaño Martínez, E., "Cimborrios góticos catalanes del siglo XIII", *Boletín arqueológico*, 4, 133-140, 1976-1977, pp. 209-216.

[38] Liaño Martínez, E., "La catedral de Tarragona", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 63-74, espec. pp. 73-74.

[39] Adell i Gisbert, J. y Freixas Camps, P., "Les cases dels altres ordes monàstics i canonicals", *ibidem*, pp. 126-137, espec. pp. 133-136; Adell i Gisbert, J. A., "El monestir de Sant Cugat del Vallès", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 181-183, espec. p. 182.

[40] Gonzalvo i Bou, G., "El monestir de Vallbona de les Monges", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, *op. cit.*, pp. 120-123, espec. p. 121; Gonzalvo i Bou, G.,"El monestir de Vallbona de les Monges", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, *op. cit.*, pp. 211-214, espec. p. 211. Seguimos la propuesta cronológica planteada en Granero Villa, X., "El proceso constructivo del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges: consideraciones cronológicas y nuevas propuestas interpretativas", *Codex Aquilarensis*, 34, 2018, pp. 291-316, espec. pp. 298-302.



Figs. 50, 51, 52 y 53. Vistas interiores de los cimborrios de la catedral de Tarragona (José Antonio Gárate), San Cugat del Vallés (Barcelona), Vallbona de las Monjas (Lérida), y Tamarite de Litera (Huesca).

María la Mayor de Tamarite de Litera (Huesca), cuya datación cronológica resulta bastante difícil de determinar [fig. 53],[41] y finalmente, el erigido sobre el crucero de la *seu vella* de Lérida (*ca*. 1174-1278) [figs. 54a y 54b].[42]

En efecto, si el de la seo tarraconense podría definirse como un simple cuerpo de luces, ya que no dispone de tambor y los vanos de iluminación se abren en los lunetos generados por su bóveda de ocho nervios; tanto los de los monasterios de San Cugat y Vallbona, como el de la iglesia de Tamarite de Litera, cuentan ya con tambor, aunque de escaso desarrollo, y se cierran, como el primero de la serie, con sus respectivas bóvedas de crucería de ocho nervios. Frente a todos ellos, el cimborrio de la catedral de Lérida presenta un tambor ya no solo desarrollado, sino mucho más complejo desde el punto de vista estructural, dado que, a pesar de que no hemos podido disponer de instrumentos de representación gráfica lo suficientemente precisos, parece contar con un andito interior, entre dos hojas, que vendría a manifestarse a nivel de los ventanales, que, desde luego, cuentan con dos pantallas de cierre, una interior y otra exterior. El prisma, que adquiere, además, un desarrollo en alzado muy destacado, se cierra con una interesante —y novedosa— bóveda esquifada nervada.

En todo caso, la fórmula también se utilizará en otras regiones peninsulares, como Castilla, Navarra, o incluso, Portugal. Así parecen demostrarlo el cimborrio levantado sobre la encrucijada del transepto de la iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato (Palencia) a comienzos del siglo XIII, cuyo

---

[41] Aunque ya se señala su vinculación con los cimborrios catalanes en Liaño Martínez, E., "Cimborrios góticos…", *op. cit.*, p. 216; la única propuesta de datación que ha conseguido localizarse para la redacción de estas líneas, que se sitúa, sin mayores argumentaciones, ni de carácter documental, ni derivadas del estudio de las fábricas, ya en el siglo XIV, se ofrece en Castillón Cortada, F., "La colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera", *Aragonia Sacra*, 6, 1991, pp. 83-111, espec. p. 84.

El estudio del edificio se aborda en Iglesias Costa, M., Acín Fanlo, J. L. y Calvera Nerín, E., *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura románica. Siglos X-XI, XII y XIII*, vol. 4, Zaragoza, Prames, 2004, pp. 174-183, y ahora también, en Abenza Soria, V. C., "Colegiata de Santa María la Mayor", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 3, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, 2017, pp. 1.598-1.607, en donde se menciona (p. 1.602), la existencia de una intervención rehabilitadora, llevada a cabo, al parecer, en los primeros compases de la segunda mitad del siglo pasado, que habría alterado, rebajándola, la altura del lucernario.

[42] Macià i Gou, M. y Ribes i Foguet, J. L., "La Seu Vella de Lleida", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, *op. cit.*, pp. 78-90; Bracons Clapés, J., "Les tipologies de l'arquitectura religiosa", en *L'art Gòtic a Catalunya. Síntesi general. Índexs generals*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, pp. 247-258, espec. p. 254.





Figs. 54a y 54b. Lérida. *Seu vella*. Exterior e interior, con la solución de cierre del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

tambor cuenta con dos registros de vanos de iluminación superpuestos [figs. 55a y 55b; 56a y 56b],[43] o los de las iglesias de Santa María de Palacio de Logroño (La Rioja) [figs. 57a y 57b],[44] y Santa María la Real de Sangüesa (Navarra) [figs. 58a y 58b; 59a y 59b];[45] dos estructuras elevadas en torno a esas mismas fechas, de las cuales, la segunda se recrecerá con un cuerpo de campanas, y las dos terminarán cerrándose mediante sendos chapiteles o flechas pétreas, casi con toda seguridad, a finales de esa misma centuria.

De estas dos agujas, destaca la de la iglesia de Palacio de la capital riojana, que, considerada durante siglos una de las estructuras más emblemáticas de la ciudad, será la única que llegue a representarse en el *Memorial* de Fernando Alvia de Castro, publicado en las prensas lisboetas de Lorenzo Craesbeeck en 1633,[46] y acabará asumiendo un fuerte valor simbólico. No en vano, tratará de explicarse como una suerte de trasunto arquitectónico de la corona de Alfonso VII de León (1127-1157), *Imperator totiuis Hispaniae*, al que la tradición, habida cuenta la donación que habría hecho de su propio palacio a la orden del Santo Sepulcro, venía señalando como el verdadero fundador del enclave.[47]

En relación con estos últimos ejemplos cabría situar el espectacular cimborrio de la catedral de Évora (Portugal), cuya construcción se viene situando entre finales del siglo XIII y los primeros compases de la centuria

---

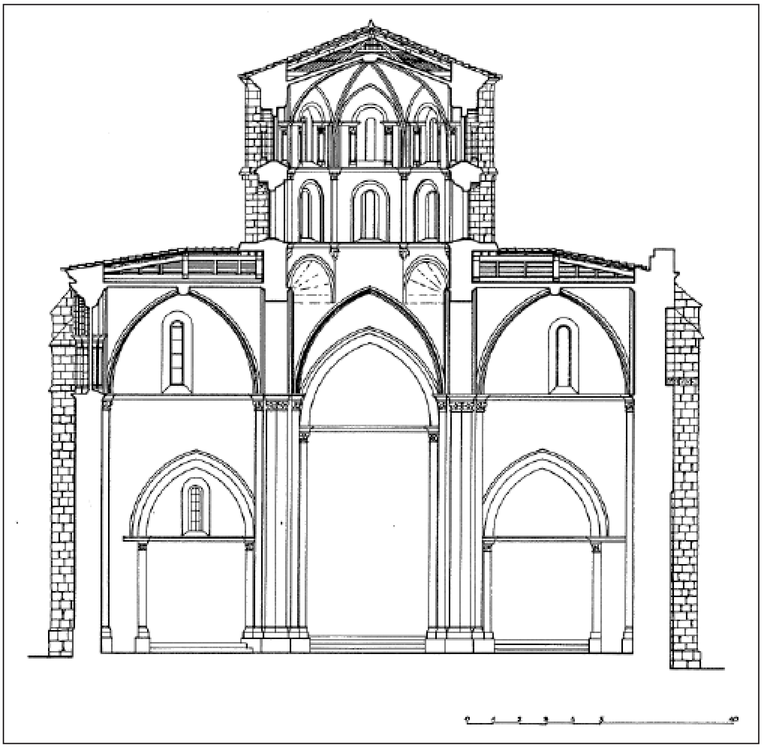
[43] García Guinea, M. Á., *El Románico en Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1997, pp. 282-296; Hernando Garrido, J. L. y Fajardo Yuste, Mª D., “Villamuriel de Cerrato”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 1.293-1.301; Camino Olea, Mª S. y León Vallejo, F. J., “Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato, Palencia. Construcción y cambios en el edificio hasta su apariencia actual”, en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 289-299.

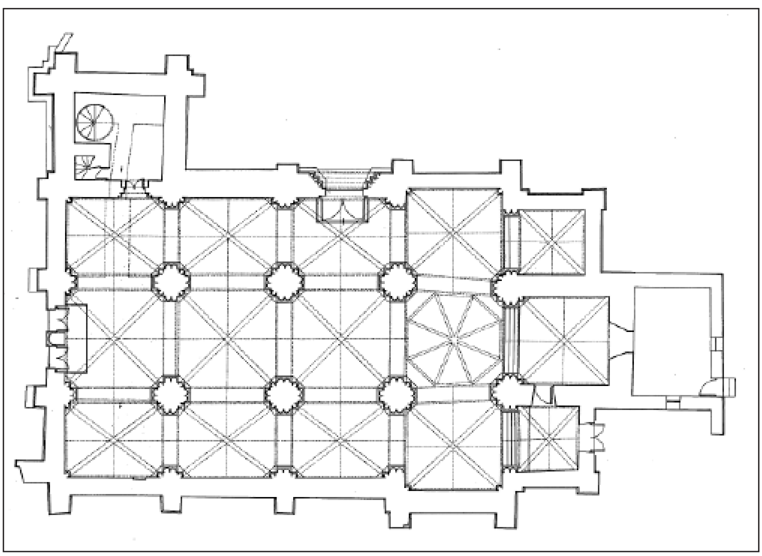
[44] Álvarez Clavijo, Mª T., *Las artes en la iglesia imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, pp. 47-53.

[45] Martínez Álava, C. J., *Del Románico al Gótico en la arquitectura de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 340-341.

[46] Alvia de Castro, F., *Memorial y discvrso político por la mvy noble, y mvy leal civdad de Logroño en prveba, y calificación de sv justicia, para que tenga efecto la merced que el Rey Don Ioan el Segundo le hizo año de 1444 de voto en Cortes en las de Castilla*, Lisboa, Lorenço Craesbeeck, 1633. La estampa con la representación de la aguja aparece al final del volumen, en una pieza desplegable.

[47] Álvarez Clavijo, Mª T., *Las artes en la iglesia imperial de Santa María de Palacio…*, *op. cit.*, p. 47, y doc. 58, p. 263.



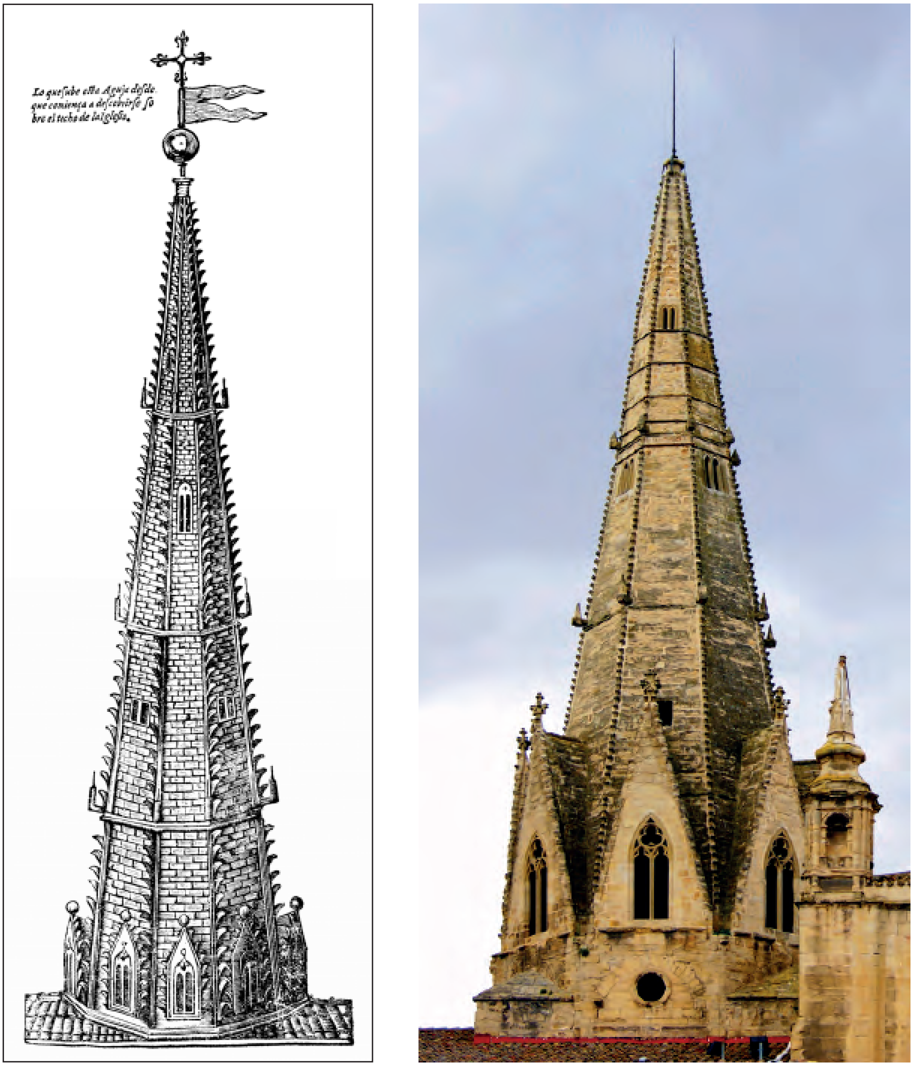


Figs. 55a y 55b. Sección transversal levantada a través del transepto
y planta de la iglesia de Villamuriel de Cerrato (Palencia).
© Fundación Santa María la Real / Mª H. Gómez y Mª I. Fernández.

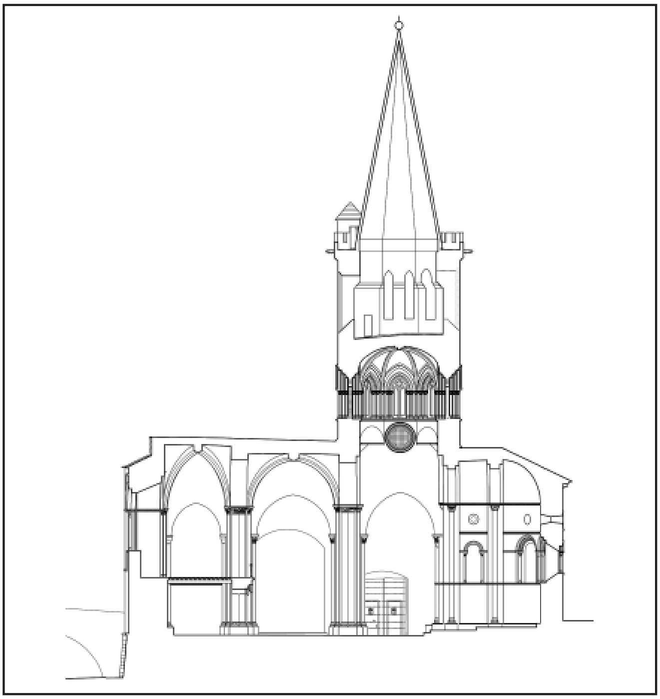


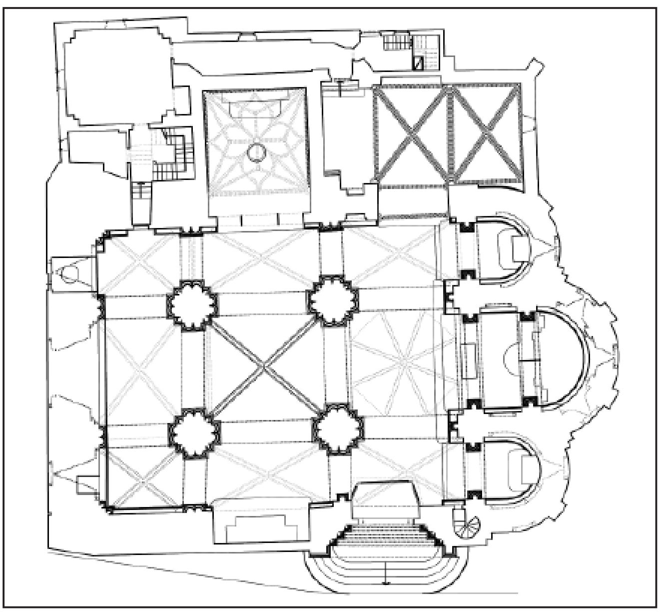


Figs. 56a y 56b. Villamuriel de Cerrato (Palencia). Santa María la Mayor.
Exterior e interior del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

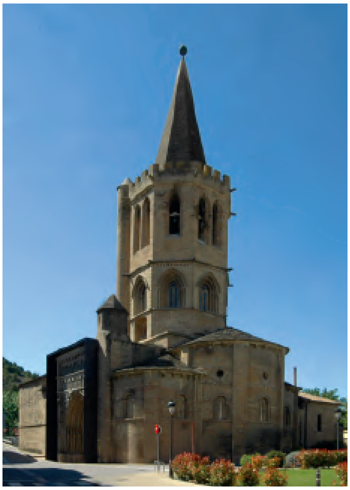


Figs. 57a y 57b. Representación de la flecha de la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño (La Rioja) incluida en el *Memorial* de Alvia de Castro, publicado en 1633, y la aguja en la actualidad.





Figs. 58a y 58b. Sección longitudinal y planta de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra). © Fundación Santa María la Real / L. Elvira.





Figs. 59a y 59b. Sangüesa (Navarra). Santa María la Real. Exterior desde la cabecera e interior del cimborrio. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

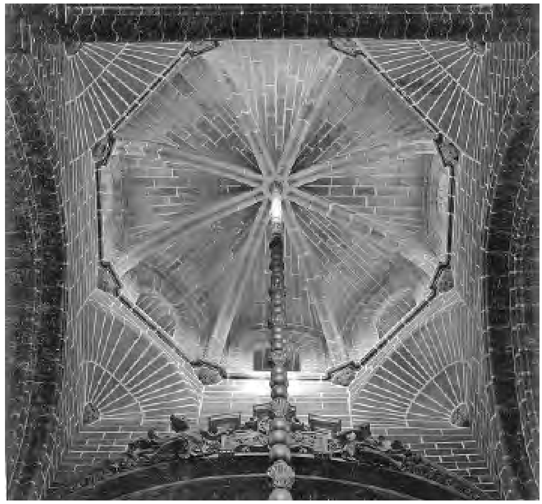
siguiente [figs. 60a y 60b].[48] La estructura arranca, al interior, de unas trompas angulares, perfectamente despiezadas, sobre las que se levanta el cuerpo de luces de planta octogonal, cuyos vanos quedan integrados en los lunetos generados por la bóveda de ocho nervios volteada para cerrarlo. El prisma se refuerza, al exterior, con unos contrafuertes angulares, y sirve de base para la elevación de un chapitel pétreo de desarrollo cónico del que emergen, sobre la vertical de los estribos, ocho torreoncillos de perfil ochavado que parecen reproducir, en miniatura, el propio lucernario, ya que se coronan con sus respectivas flechas cónicas, decoradas, asimismo, con sus propios torreoncillos angulares.

Tanto la silueta —cónica— de su coronamiento, como el tratamiento superficial imbricado otorgado a todas sus agujas, tanto a la central, como a las de los ocho torreoncillos de las esquinas, parecen evocar las soluciones en alzado desarrolladas tanto en el cimborrio de la catedral de Zamora, cuanto, sobre todo, en la "Torre del gallo" de la catedral vieja de Salamanca; un detalle percibido desde antiguo, que, según la interesante argumentación de Miguel Sobrino, podría estar denunciando el impacto del primer cimborrio de la

---

[48] Dias, P., *A arquitectura gótica…*, *op. cit.*, pp. 66-68; Villamariz, C., *A arquitectura religiosa gótica em Portugal…*, *op. cit.*, pp. 227-240; Varela Fernandes, C, "Los obispos de Évora en los siglos XIII y XIV como mecenas de la construcción/ornamentación de la catedral", en Herráez, Mª V., Cosmen, Mª C., Teijeira, Mª D. y Moráis Morán, J. A. (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedival*, Berlín, Peder Lang, 2018, pp. 649-686, espec. pp. 657-659.





Figs. 60a y 60b. Évora (Portugal). Catedral. Vista del exterior del cimborrio desde las cubiertas e imagen retrospectiva del interior tomada por Mário Novais (1899-1967) hacia 1954.

catedral de Santiago de Compostela a través de otras estructuras interpuestas, como las del valle del Duero.

En todo caso, conviene advertir que el eco, bien compostelano, o simplemente, zamorano-salmantino, no iría más allá de estas cuestiones de carácter formal, superficial, ya que las soluciones cupuladas del valle del Duero son completamente diferentes, desde el punto de vista estructural, de la desarrollada en Évora.[49] No en vano, las primeras arrancan de pechinas, están dotadas de unos tambores de planta circular y desarrollo cilíndrico en alzado, y se cierran mediante unas llamativas soluciones nervadas que presentan cascos gallonados; mientras que la fórmula desarrollada en la catedral portuguesa parte de unas trompas, su módulo turricular adopta un perfil perfectamente ochavado, y se cierra con una bóveda de crucería de ocho nervios y otros tantos paños de perfil triangular, por lo que, al margen de su exorno superficial, que puede llevar a confusión, responde, plenamente, al modelo de cimborrio de planta octogonal.

---

[49] Torres Balbás apunta que *se ha dicho que la lintera de la catedral portuguesa de Évora es de la misma escuela que las salmantinas*, pero señala que, dado lo poco que se ha estudiado este edificio, resulta *aventurado afirmarlo* (Torres Balbás, L., "Los cimborrios…", *op. cit.*, p. 146). Más taxativo se muestra Eduardo Carrero Santamaría, para quien el cimborrio de la catedral de Évora tan solo compartiría con los del valle del Duero *las escamas de piedra* (Carrero Santamaría, E., "Constructos historiográficos en torno a 1200…", *op. cit.*, p. 539).

El cimborrio en el Gótico pleno

El riesgo que entrañaba la construcción de cualquier tipo de cimborrio desde el punto de vista de la mecánica estructural, y la llegada —y paulatina implantación— de los modelos tipológicos propios del Gótico clásico, vendrán a poner en cuestión la necesidad de continuar levantando estructuras de este tipo. En efecto, la discontinuidad de los contrarrestos permitía liberar, y en consecuencia, perforar los muros perimetrales de los edificios con grandes vanos de iluminación, y el hecho de que las bóvedas pudieran voltearse a la altura que fuese necesaria, por encima de estas aperturas, venía a garantizar la perfecta iluminación de los interiores.

De igual manera, la disociación definitiva entre las estructuras de fábrica de las bóvedas y las de madera de las cubiertas; el desarrollo de los tejados —de pendiente cada vez más acusada—, y la mejora en los sistemas de evacuación del agua de lluvia, permitían neutralizar los peligros que entrañaban las limahoyas, y venían a complicar, al mismo tiempo, la construcción de cimborrios, ya que estos cuerpos tenían que sobreelevarse en exceso para lograr que emergiesen sobre las rasantes de unas cubiertas cada vez más altas, lo que podía terminar convirtiéndolos en meros pozos de luz.[50]

Además, diferentes experiencias desarrolladas al otro lado de los Pirineos vendrán a evidenciar que, a la postre, no existía ninguna necesidad que justificara la construcción de estructuras de este tipo, ni siquiera, las estrictamente estéticas, ya que sus perfiles podían continuar sugiriéndose recurriendo a operaciones mucho más sencillas, como la realización, mucho menos complicada y costosa, de simbólicas agujas o flechas lígneas —forradas mediante diferentes sistemas, de pizarra, plomo, o mixtos— sobre las encrucijadas de los templos, a nivel de cubierta.

---

[50] Sobrino González, M., “Elementos arquitectónicos…”, *op. cit.*, pp. 163-164; Sobrino González, M., “El cimborrio y otras soluciones…”, *op. cit.*, pp. 1.018-1019.

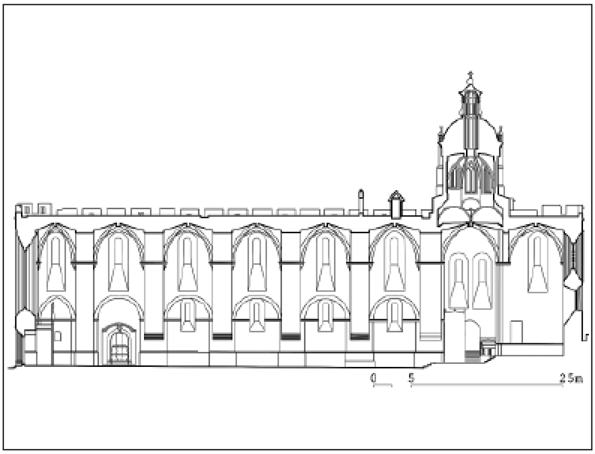


Fig. 61. Sección longitudinal de la iglesia del monasterio de Santes Creus (Tarragona).
© Fundación Santa María la Real / F. Parés.

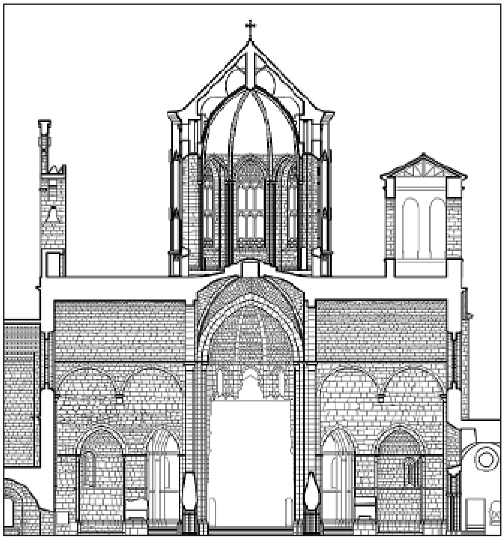


Fig. 62. Monasterio de Santes Creus (Tarragona). Vista exterior del falso cimborrio-campanario. Foto: Arturo Zaragozá Catalán.

No obstante, en la Corona de Aragón continuarán construyéndose estructuras muy similares. Así vendrían a evidenciarlo los falsos cimborrios-campanario levantados sobre las encrucijadas de los transeptos de las iglesias cistercienses de Santes Creus [figs. 61; 62] y Poblet [figs. 63; 64] (Tarragona) a partir de los primeros compases del siglo XIV, e incluso otros organismos todavía más complejos, como el elevado sobre el segundo tramo de la nave, el correspondiente al coro, de la iglesia de religiosas —asimismo bernardas— de Vallbona de las Monjas, en tiempos de su abadesa Elisenda de Copons (*ca*. 1340-1348) [fig. 65a y 65b].[51]

Los dos primeros apéndices se construyeron como estructuras prácticamente independientes, conectadas con los interiores de los templos sobre los que se levantaron tan solo a través de las claves de las bóvedas de crucería volteadas

[51] Sobre los cimborrios-campanario de Santes Creus, Poblet y Vallbona, con bibliografía anterior, véase Cabestany i Fort, J.-F., "El monestir de Santes Creus", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, *op. cit.*, pp. 203-210, espec. p. 208; Masoliver, A., "El monestir de Poblet", *ibidem*, pp. 199-202, espec. p. 200, y Gonzalvo i Bou, G., "El monestir de Vallbona de les Monges", *op. cit.*, p. 212. Una aproximación al fenómeno protagonizado por todas estas estructuras, en Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., "Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)", *Artigrama*, 26, 2011, pp. 21-102, espec. pp. 64-65.

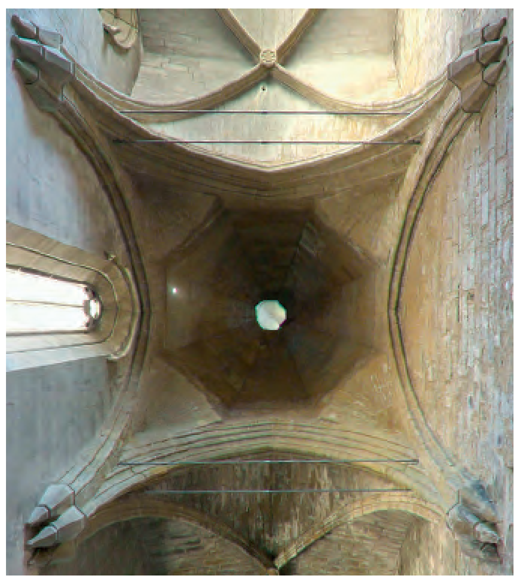


Figs. 63. Sección transversal, levantada a través del transepto, de la iglesia del monasterio de Poblet (Tarragona). © Fundación Santa María la Real / S. López.



Fig. 64. Monasterio de Poblet (Tarragona). Vista exterior del falso cimborrio-campanario. Foto: Arturo Zaragozá Catalán.





Figs. 65a y 65b. Monasterio de Vallbona de las Monjas (Lérida). Cimborrio levantado sobre el coro de religiosas. Exterior e interior. Fotos: Arturo Zaragozá Catalán.

sobre sus respectivos cruceros, que se dejaron abiertas para facilitar el tendido —y el manejo— de las cuerdas con las que poder tañer las campanas desde dentro de los edificios.

Por su parte, la estructura de Vallbona obedece a un modelo de naturaleza binaria o dúplice, que cuenta con una solución interior alojada dentro de otra exterior, de carácter envolvente, que, en todo caso, se encuentran perfectamente relacionadas entre sí. La primera parte de cuatro trompas angulares que definen la base —de planta octogonal— de una bóveda de ocho paños convergentes que presenta su polo —de perfil, naturalmente, ochavado— abierto. La segunda es un prisma de planta octogonal que cuenta con dos niveles superpuestos, uno completamente ciego, que alberga el desarrollo geométrico de la bóveda interior, y otro abierto mediante grandes vanos apuntados, que se corresponde con un cuerpo de campanas, sobre el que todavía se levantan ocho gabletes calados y un airoso chapitel pétreo.

En este caso, la relación entre las dos soluciones se produce gracias a la apertura, de perfil ochavado, practicada en el polo de la bóveda interior, que, más allá de permitir el despliegue de las sirgas de las campanas alojadas en el segundo cuerpo del prisma exterior, presenta unas dimensiones lo suficientemente importantes como para facilitar que la luz captada por los vanos abiertos en sus lienzos murales pueda llegar a derramarse, al menos indirectamente, sobre el coro de las monjas.

Pero además, en la Corona de Aragón también llegaron a levantarse auténticos cimborrios —de planta, asimismo, octogonal—, como los elevados sobre las encrucijadas de los transeptos de las catedrales de Zaragoza y de Valencia a caballo entre los siglos XIV y XV. El primero [figs. 66a y 66b], construido con ladrillo y yeso —con rejola y aljez—, y ultimado para 1376, comenzó a presentar problemas de estabilidad prácticamente enseguida. No obstante, en lugar de derribarse, aún habría de recrecerse con un nuevo nivel de vanos de iluminación, para cerrarse con una bóveda de ocho nervios en el curso de las obras de reforma de la cabecera del templo, que, impulsadas por el papa Benedicto XIII, e iniciadas tras la celebración de una junta de maestros en 1403, debieron de ultimarse para 1410.[52]

---

[52] Sobre esta estructura, véase lo señalado *ibidem*, pp. 82-89, y docs. 8 y 9, pp. 96-99; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, pp. 39-57. Ahora también, véase Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "'Inter se disputando'. Las juntas de maestros de obras y la

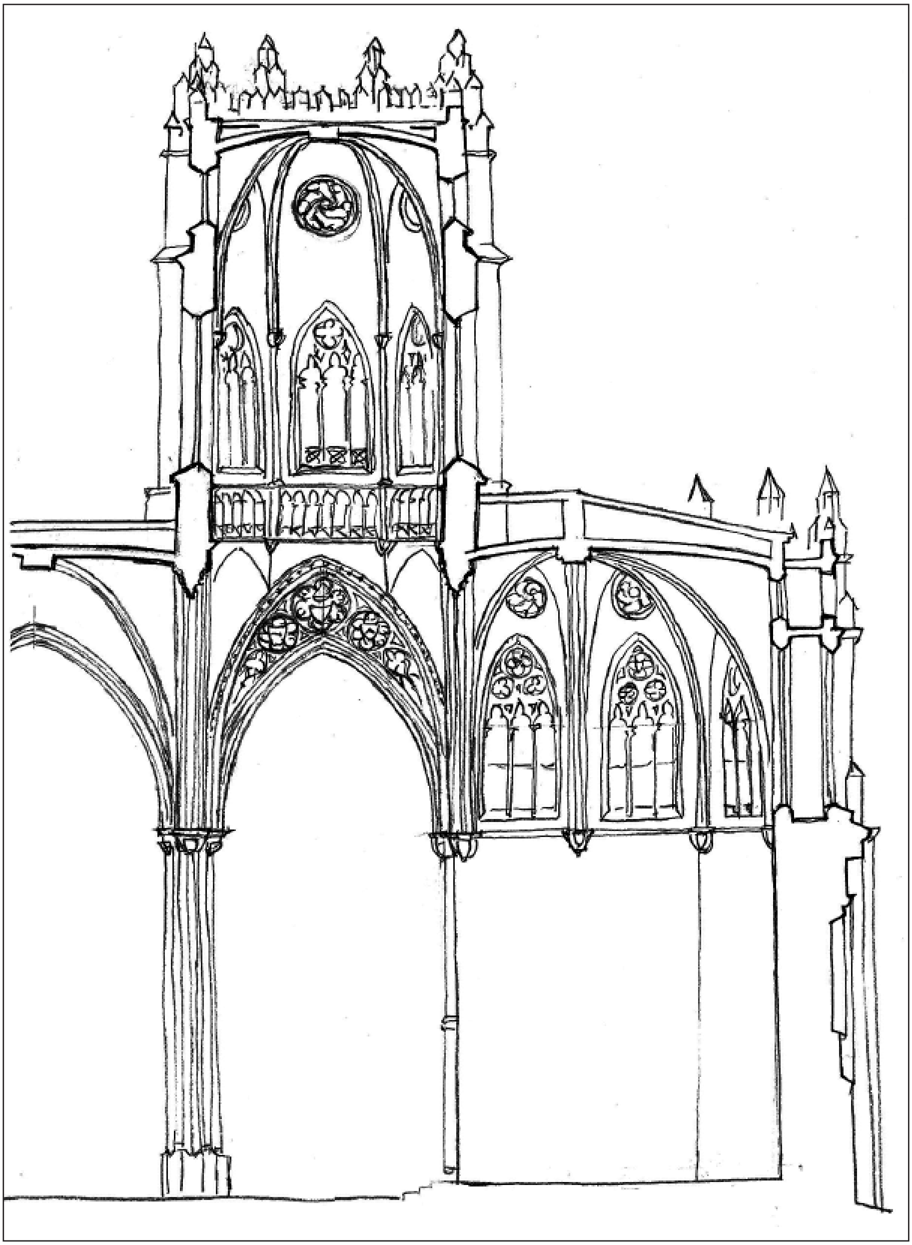


Fig. 66a. Reconstitución del cimborrio de la seo de Zaragoza tras su recrecimiento, operado en el contexto de la reforma de la cabecera del templo en tiempos de Benedicto XIII, sección longitudinal norte-sur (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

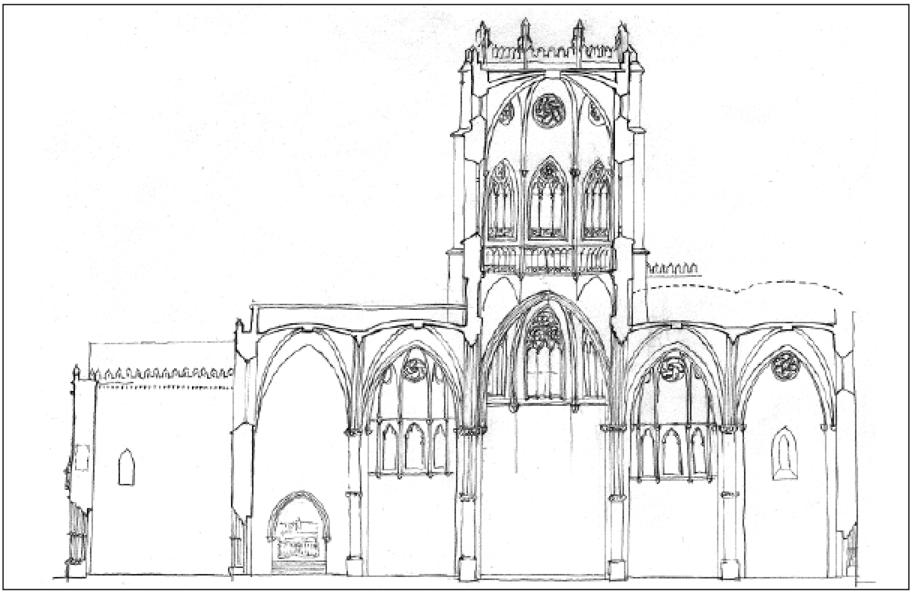


Fig. 66b. Reconstitución del cimborrio de la seo de Zaragoza tras su recrecimiento, operado en el contexto de la reforma de la cabecera del templo en tiempos de Benedicto XIII, sección transversal este-oeste, levantada a través del transepto (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

A pesar de la envergadura de las obras llevadas a cabo en ese momento, los problemas de estabilidad volvieron a presentarse al cabo de muy pocos años, y los canónigos encomendaron a Isambart (doc. 1399-1434), que estaba trabajando en la reforma de la capilla de los Corporales de la colegial de Daroca (Zaragoza),[53] y a Corla, Corlat o Conrat Rey, que debía de estar construyendo la igle-

transmisión de conocimientos en la Europa medieval", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reunión de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuación de las obras de la catedral*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 113-129, espec. pp. 116-118.

[53] Sobre la figura de Isambart, Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009, pp. 127-130; Jiménez Martín, A., "Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 15-69, espec. pp. 30-33; Ibáñez Fernández, J., "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV", *Biblioteca*, 26, 2011, pp. 201-226, espec. pp. 205-206; Ibáñez Fernández, J., *La*

sia parroquial de Molinos, en Teruel,[54] el análisis de la estructura. Los maestros, que visitaron el cimborrio y reconocieron su fábrica en el mes de junio de 1417, lograron determinar que los problemas obedecían a una cuestión de asientos diferenciales, dado que el lucernario se levantaba sobre la embocadura misma de la capilla mayor, habilitada en el ábside central, construido en piedra, y los dos pilares torales de ladrillo, y recomendaron la adopción de toda una serie de medidas de refuerzo. No todas llegaron a ejecutarse, pero el cimborrio no volverá a plantear problemas de gravedad hasta bastantes años más tarde, cuando las afecciones ocasionadas a la fábrica del viejo templo medieval en el curso de las obras acometidas para transformarlo en un "falso salón" de cinco naves en tiempos del arzobispo Alonso de Aragón (1478-1520) acaben comprometiendo su supervivencia a finales del siglo XV.[55]

Por su parte, el cimborrio de la catedral de Valencia [figs. 67a y 67b], levantado, en origen, como el de Zaragoza, con un solo nivel de vanos de iluminación —en este caso, unos amplísimos ventanales de seis entremaineles—, ya debía de haberse ultimado en tiempos del obispo Vidal de Blanes (1356-1369). Sin embargo, como el de la capital aragonesa, se recrecerá con un segundo cuerpo de grandes vanos apuntados, de una flecha todavía mayor que los del registro inferior, empleándose considerables cantidades de plomo y de hierro en la operación, y se cerrará con una bóveda de ocho nervios pétreos, clave abierta y plementos de ladrillo dispuesto de rosca; una compleja operación constructiva que logrará materializarse entre los últimos años del siglo XIV y los primeros de la centuria siguiente.[56]

---

capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 15-16, y doc. 2, pp. 116-119, y ahora también Ibáñez Fernández, J., "The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula", en Ottenheym, K. (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze), 2014, pp. 15-27, espec. pp. 15-16.

[54] Los datos sobre la actividad profesional de Corla, en Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias", *Artigrama*, 23, 2008, y en Álvaro Zamora, Mª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 39-95, espec. pp. 46-48.

[55] Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 57-60.

[56] Sobre el cimborrio de la catedral de Valencia, Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 193-200; Oñate, J. A., "El cimborrio de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 62, 1981, pp. 13-18; Navarro Fajardo, J. C., *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006, pp. 223-226; Miquel Juan, M., "Entre la formación y la tradición: Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia",





Figs. 67a y 67b. Valencia. Catedral. Exterior e interior del cimborrio.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

El impacto de esta estructura resulta perfectamente reconocible en el proyecto elaborado por Antoni Guarch para la catedral de Tortosa (Tarragona) (*ca*. 1379-1382) [fig. 68], en el que se proponía la utilización de un sistema de trompas abovedadas de tres nervios y tres paños, y la elevación de un cimborrio de planta octogonal, cubierto con una bóveda de ocho nervios y otros tantos sectores triangulares, que, en todo caso, nunca llegó a realizarse;[57] pero conviene advertir que

Espacio, Tiempo y Forma, *serie VII*, *Historia del Arte*, 22-23, 2009-2010, pp. 13-44, espec. pp. 20-21; Llopis Pulido, V., *La catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del cimborrio*, Tesis doctoral dirigida por Adolfo Alonso Durá y Arturo Martínez Boquera, Valencia, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2014; Soler Verdú, R., Soler Estrela, A. y Sáez Riquelme, B., "La construcción del cimborrio de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 96, 2015, pp. 9-26; Llopis Pulido, V., Alonso Durá, A., Martínez Boquera, A. y De Mazarredo Aznar, L., "Estructura y equilibrio del cimborrio de la catedral de Valencia", en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 octubre 2015, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2015, vol. 2, pp. 907-915.

[57] Lluís i Guinovart, J. y Almuni Balada, V., "La traça de la catedral de Tortosa. Els models d'Antoni Guarc i Bernat Dalguaire", *Lambard*, 9, 1996, pp. 23-37; Almuni Balada, V., "La construcción medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)", en Mira, E. y Zaragozá Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. 2, pp. 85-98. Ahora también, véase Cabezas Gelabert, L., "8. Proyecto

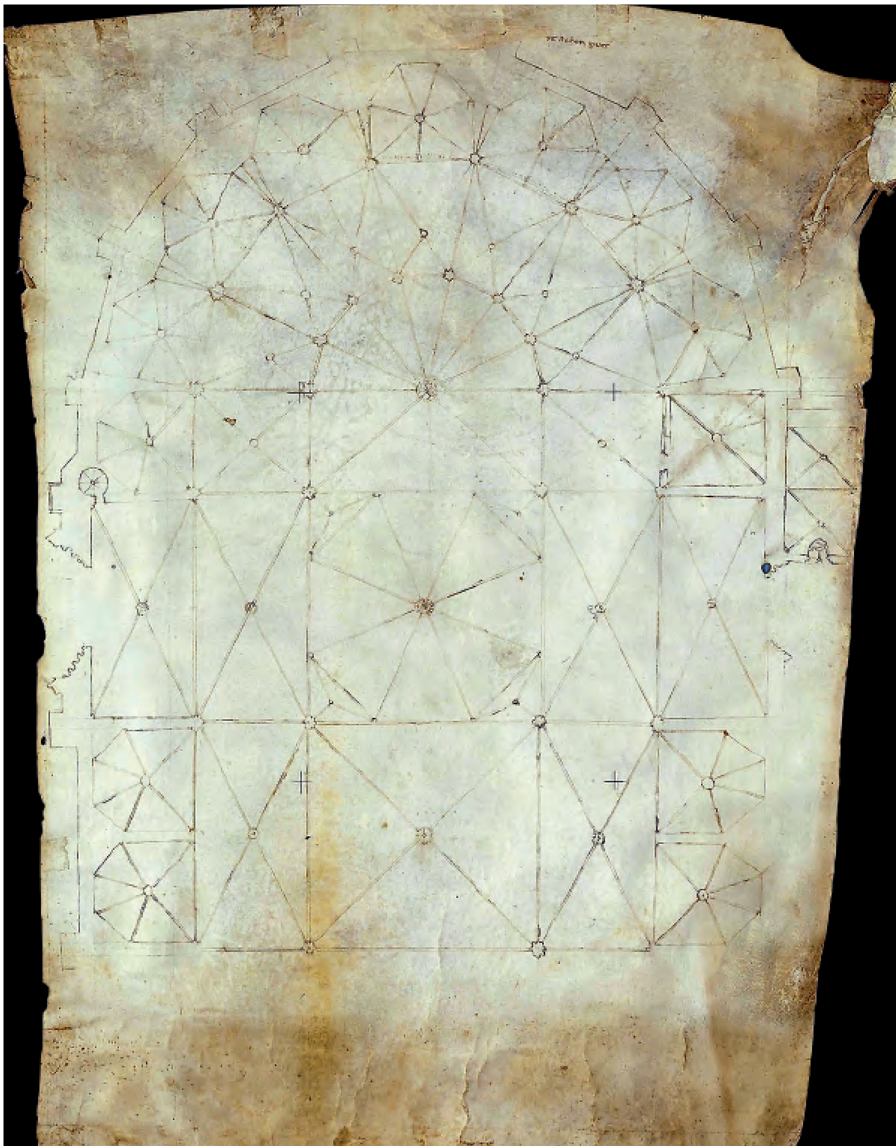


Fig. 68. Antoni Guarch. Proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona) (*ca*. 1379-1382). Tortosa (Archivo Capitular).

todavía pudo llegar más lejos, ya que Bartolomé Gual, maestro de obras de la seo de Barcelona, acudió *a veure lo simbori* de Valencia en 1418, en esencia, para estudiar su estructura con la intención de levantar el que se había proyectado a los pies de la catedral de la ciudad condal, en relación con la tribuna real, que, en realidad, no llegará a materializarse hasta comienzos del siglo pasado.[58]

Es posible que estos dos proyectos llegaran tarde, porque si la construcción de cimborrios ya venía cuestionándose desde hacía tiempo, incluso allí donde se habían seguido levantando sin solución de continuidad, como los territorios continentales de la antigua Corona de Aragón, determinados posicionamientos, como la apuesta por la nave única, asumida, con todas sus consecuencias, tanto en la fábrica de la catedral de Gerona (1416) [fig. 69],[59] como en la de la iglesia de San Juan —la actual catedral— de Perpiñán (1433) [fig. 70],[60] aún debieron de condicionar todavía más la proyección —y sobre todo, la materialización— de lucernarios.

En este sentido, debemos partir del reconocimieto de que no ha llegado hasta nosotros ni un solo ejemplo elevado en todo este contexto, tan amplio como diverso, a lo largo del Cuatrocientos, pero esta circunstancia no significa que no se erigieran. De hecho, las fuentes de archivo permiten descubrir que aún

---

para la catedral de Tortosa (Tarragona)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 96-98.

[58] El verdadero sentido del cimborrio de la catedral de Barcelona fue descubierto por Miguel Sobrino, que ha abordado el estudio de la estructura, con sucesivas aportaciones, en diferentes trabajos: Sobrino González, M., "Barcelona. Las razones de una catedral singular", *Goya*, 307-308, 2005, pp. 197-214; Sobrino, M., "Enigmas de la catedral de Barcelona", *La aventura de la Historia*, 108, 2007, pp. 92-99, espec. pp. 95-99; Sobrino, M., *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*, Madrid, La esfera de los libros, 2009, pp. 80-82; Sobrino González, M., "Palacios catedralicios, catedrales palatinas", *Anales de Historia del Arte*, 23, núm. especial (II), 2013, pp. 551-567, espec. pp. 554-564.

[59] Sobre el cambio adoptado en Gerona, váse Freixas Camps, P., "La catedral de Girona", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, *op. cit.*, pp. 302-324, espec. pp. 307-320. Las más recientes revisiones de la consulta, celebrada en 1416, en la que se adoptó el cambio de planta, en Domenge, J. y Sureda, M., "'Deposar de la continuació de dita obra'. Una relectura de la consulta de Girona de 1416"; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "'Inter se disputando'…", *op. cit.*, y Huerta, S., "Los congresos medievales de expertos sobre estructuras: la catedral de Gerona", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua…*, *op. cit.*, pp. 19-28; pp. 118-120, y pp. 277-284.

[60] Sobre el cambio de proyecto en San Juan de Perpiñán, véase Ponsich, P., "La cathédrale Saint-Jean de Perpignan", *Étvdes rovssillonnaises*, 3, 2-3-4, 1953, pp. 137-214, espec. pp. 145-150, y pp. 169-173, y Poisson, O., "La cathédrale de Perpignan et son 'changement de forme' de 1433", *Études roussillonaises*, 19, 2002, pp. 59-67.



Fig. 69. Gerona. Catedral. Interior desde los pies. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 70. Perpiñán (Francia). Catedral. Interior desde los pies. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

habrían de realizarse otros nuevos, por lo menos, en los territorios —estrictamente aragoneses— de la Corona.

Así se desprende del contrato para la construcción del cimborrio de la iglesia de San Juan de Vallupié de Calatayud (Zaragoza), suscrito por los representantes de la parroquial bilbilitana con Farach *el Ruuio* y Brahem *el Ruuio —hemanos moros habitantes en la dita ciudat*— el 11 de julio de 1456;[61] un documento excepcional ya no solo por tratarse del único acuerdo firmado para la materialización de una estructura de esta naturaleza del que se tiene constancia a día de hoy, sino porque permite intuir que el modelo de lucernario de planta octogonal realizado con ladrillo y cerrado con crucería que se había utilizado en la seo de Zaragoza debió de conocer, al menos en el ámbito más inmediato, una fortuna bastante más importante de la que cabría haberle supuesto de atender, única y exclusivamente, al hecho de que no se haya conservado ningún ejemplar de este tipo —y de este mismo periodo— en pie. De hecho, del análisis de la capitulación se desprende que ya existía un cimborrio de estas mismas características en la propia ciudad del Jalón, el de la iglesia de San Andrés,[62] que llegará a imponerse como modelo inmediato para algunos detalles concretos de la nueva estructura.

La concordia también tiene el interés de reflejar —con bastante precisión, además— el modo en que tenía que ejecutarse el prisma, sobre todo, desde un punto de vista técnico. En relación con esta cuestión, el contrato consigue registrar la primera referencia documental conocida hasta el momento sobre un tipo de sistema constructivo mixto, de ladrillo y sucesivos entramados o encadena-

---

[61] Archivo Municipal de Calatayud [A.M.C.], Fondo de Protocolos Notariales, Jaime García, 1456, ff. 283 r-286 r, (Calatayud, 11-VII-1456); documento mencionado, sin indicar cota de archivo, y ofreciendo una interpretación que no compartimos en modo alguno, en Borrás Gualis, G. M. y López Sampedro, G., *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975, p. 195. La transcripción y estudio del acuerdo, en Ibáñez Fernández, J., “Sobre otros cimborrios aragoneses”, *Revista de Historia de la Construcción,* 1, 2021, (en prensa).

[62] Sobre la configuración que pudo presentar este templo en este momento de tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna, puede consultarse Peña Gonzalvo, J., “Restos góticos en la iglesia de San Andrés de Calatayud”, en *Actas del IV Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución “Fernando el Católico”, 1997, vol. 1, pp. 283-287, espec. p. 285, y sobre todo, Alegre Arbués, J. F., “El patronazgo de mosén Juan Antonio Sánchez: una hoja suelta del periodo barroco en la iglesia de San Andrés, en Calatayud”, en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*, *Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, pp. 373-396, espec. pp. 376-379.

dos de madera —en este caso, de olivo; denominados *telares* en el propio texto dispositivo—, ideados para quedar perfectamente integrados en los muros de fábrica, que habrá de conocer una fortuna extraordinaria en este mismo contexto geográfico, habituado —casi mejor que obligado— a la utilización de la rejola, en el que, desde luego, continuará empleándose a lo largo de toda la Edad Media, y hasta donde sabemos, hasta finales de la Edad Moderna.[63]

Asimismo, el acuerdo prescribía clausurar los vanos de este apéndice con *finestras de maçoneria* de yeso, casi con toda seguridad, de naturaleza estructural,[64] así como su cerramiento con una bóveda de crucería, cuyos nervios o *branquas* tenían que confeccionarse con ladrillo aplantillado —*reiola de cruzeros*—, mientras que sus plementos o *pendones*, debían ser de ladrillo, y además, tabicados, es decir, *de reiola doble, que dizen falffa*.

De igual manera, la capitulación exigía que todos los elementos decorativos del interior del cimborrio, como la *desvassa* o *suasa* que tenía que disponerse sobre las trompas, recorriendo el arranque de los paramentos del lucernario, o los capiteles de los soportes que debían acomodarse en los flancos del prisma para servir de base a los nervios de la bóveda, se realizaran *de fullas et de bestiones*, de *maçoneria* [de aljez] *de buena art*, y que se ejecutasen *segunt esta la copada de la capilla del arcebispe de Caragoça*; una alusión que se creyó que hacía referencia a la capilla de San Miguel, más conocida como "La Parroquieta" (1374-1382), construida por el arzobispo Lope Fernández de Luna (1351-1382) en la catedral de la capital aragonesa, y que, unida a las menciones a la madera de los *telares* explicados unas líneas más arriba, llevó a considerar la posibilidad de que la estructura contratada para la iglesia de San Juan de Vallupié fuera una solución estrictamente lígnea, como la armadura dispuesta sobre

---

[63] Sobre este tipo de fábricas, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALEGRE ARBUÉS, J. F., "Del cimborrio a la cúpula. Innovaciones tecnológicas y cambios de lenguaje en la arquitectura aragonesa de la Baja Edad Media a la Edad Moderna", en Nobile, M. R. y Scibilia, F. (eds.), *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 47-64, espec. pp. 54-62; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., ALEGRE ARBUÉS, J. F., NEBRA CAMACHO, V. y MARTÍN MARCO, J., *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2017, pp. 83-94; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y MARTÍN MARCO, J., "Del 'salón' al 'falso salón'. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna", *Artigrama*, 32, 2017, pp. 287-317, espec. p. 295.

[64] Sobre esta técnica, véase lo señalado en ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Materiales, técnicas y significados…", *op. cit*., pp. 49-54, y sobre todo, en MARÍN SÁNCHEZ, R., *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, Tesis doctoral dirigida por Javier Benlloch Marco y Arturo Zaragozá Catalán, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2014.

el presbiterio del oratorio de la seo zaragozana, el espacio privilegiado en el que este prelado ordenó disponer su sepulcro.[65]

No obstante, el descubrimiento de los restos de la capilla habilitada por uno de sus sucesores en la mitra, Dalmau de Mur (1431-1456), en el interior de la propia residencia arzobispal de la ciudad del Ebro en un arco cronológico que ha logrado situarse, con bastante precisión, entre 1445 y 1449,[66] es decir, apenas unos años antes de la suscripción del acuerdo que estamos tratando de analizar, parece evidenciar que la alusión hacía referencia a este segundo espacio.

Sus vestigios [fig. 71], felizmente recuperados en el curso de las obras de restauración operadas en el palacio arzobispal hace tan solo unos años, permiten intuir que los responsables de la parroquial bilbilitana pretendieron que el interior del cimborrio de su iglesia pudiera lucir una decoración semejante, realizada en yeso, con arcos a contracurva, formas alveoladas y perfiles sinuosos; un tipo de ornato, propio del Gótico tardío, que aparece descrito en la documentación del periodo como labor de "claraboya", en tanto en cuanto permitía conformar pantallas caladas; de "vesica piscis" o "vejiga de pez", en la medida en que podía recordar a las formas que presentan las membranas que recubren superficialmente los órganos de flotación de los peces; o de "espejuelo", en alusión a los cerramientos calados o "rosetas" con los que se cubrían las bocas de diferentes instrumentos musicales de cuerda como laúdes, violas o guitarras, que se perforaban siguiendo estas mismas formas.[67]

Finalmente, los maestros se comprometieron a que los acabados del interior y el rafe del exterior fueran como los del cimborrio de la iglesia de San Andrés de Calatayud, prueba irrefutable de que ya existía una estructura de características semejantes en la propia ciudad del Jalón, y además, se obligaron a realizar un sitial o sedilia de *tres cadiras de fusta obradas de maçoneria* para *el misaquantano*, *diacono et subdiacono*; un mueble que se comprometieron a ejecutar a imagen del dispuesto en el presbiterio de la iglesia colegial de Santa María de la ciudad, que no se ha conservado. En última instancia, los Rubio accedieron a entregar la obra perfectamente ultimada para la festividad de San Miguel de 1457, aceptando una remuneración de 4.300 sueldos dineros jaqueses.

---

[65] Borrás Gualis, G. M. y López Sampedro, G., *Guía de la ciudad…*, *op. cit.*, p. 195.

[66] Ibáñez Fernández, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 67-82, y docs. 27-34, pp. 203-207.

[67] Sobre el tipo de ornato y su denominación, véase lo señalado *ibidem*, pp. 73-74.



Fig. 71. Zaragoza. Palacio arzobispal. Antigua capilla, construida en tiempos de Dalmau de Mur. Decoración de claraboya. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 72. Calatayud (Zaragoza). Iglesia de San Juan el Real. Sacristía. Detalle del respaldo del asiento central del sitial o sedilia confeccionado para la iglesia de San Juan de Vallupié. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Aunque la iglesia —y con ella, su lucernario— habrían de terminar derribándose en los albores de la Contemporaneidad,[68] y su desaparición nos obliga a conducirnos con suma cautela, todo parece apuntar a que los Rubio llegaron a cumplir con todo aquello a lo que se habían comprometido, porque el sitial, un elemento, si se quiere, accesorio, incluido de rondón en una de las últimas cláusulas del acuerdo, sí que llegó a realizarse. De hecho, aunque transformado en época moderna, el mueble todavía se conserva, y se expone en el pequeño espacio museístico habilitado en la sacristía de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud [fig. 72].

En los respaldos de sus asientos pueden descubrirse unos arcos conopiales doblados, recortados sobre pantallas de arcuaciones apuntadas y unas fajas con decoración de "claraboya"; unos motivos de inequívoca tradición gótica, como los que tenían que desplegarse por el interior del cimborrio, que, sin embargo, no han impedido que el mueble haya tratado de estudiarse, en una muestra —más— de las faltas de coherencia sobre las que ha intentado construirse la propuesta de categorización taxonómica, como "mudéjar".[69]

Frente a la supervivencia del cimborrio en el contexto aragonés, todo parece indicar que la realización de estructuras de este tipo en el ámbito castellano a lo largo del periodo, debió de resultar poco menos que episódica. Desde luego, nos han llegado muy pocos ejemplos, algunos muy difíciles de datar, como el de la iglesia de Guadalupe (Cáceres) [figs. 73; 74a y 74b], que pudo levantarse en las últimas campañas constructivas del templo, desarrolladas tras la llegada de los jerónimos al enclave extremeño, bajo el priorato de fray Fernando Yáñez (1389-1412);[70] en el tiempo que media entre su mandato y el segundo de los ejercidos por fray Gonzalo de Illescas (1450-1453),[71] o incluso más tarde, puesto que, aunque parece poco probable, también ha llegado a sugerirse que pudo haberse elevado con un sentido funerario en relación con el enterramiento de Enrique IV de Castilla (1425-1474) y su esposa.[72]

---

[68] Borrás Gualis, G. M. y López Sampedro, G., *Guía de la ciudad…*, *op. cit.*, p. 196.

[69] Borrás Gualis, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, vol. 2, pp. 114-115; Borrás Gualis, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Prames, 2008, vol. 1, p. 253.

[70] Ruiz Hernando, J. A., "El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV", en García Rodríguez, S. (coord.), *Guadalupe: siete siglos de historia*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 260-285.

[71] Ruiz Hernando, J. A., *Los monasterios jerónimos españoles*, Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1997, p. 224.

[72] Así se sugiere en Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 128, nota nº 1.

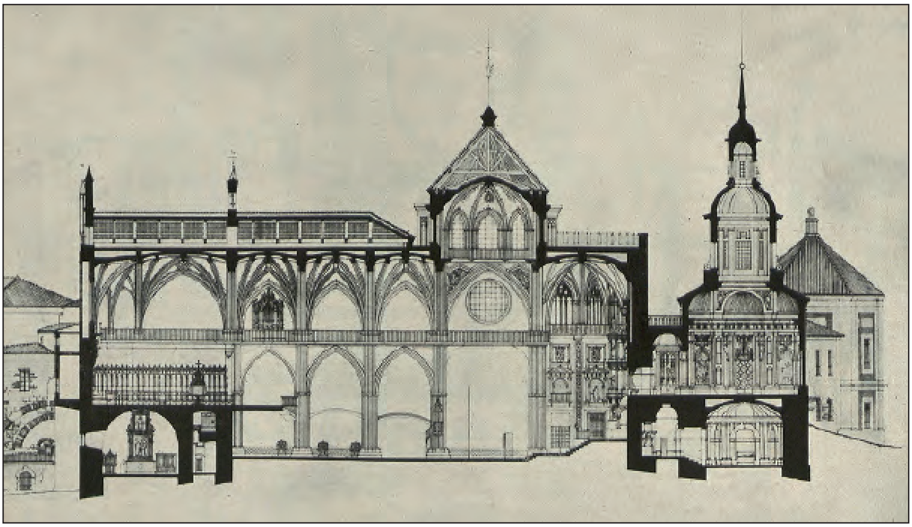


Fig. 73. Sección longitudinal de la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres) [Luis Menéndez Pidal, 1932].

Se trata, en todo caso, de una estructura de llamativos resabios aragoneses; de planta octogonal, construida fundamentalmente en ladrillo, que cuenta con un andén en su base, delicados ventanales de tres entremaineles en sus lienzos murales —realizados, probablemente, mediante la técnica del yeso estructural—, que se cierra mediante una bóveda de ocho nervios; *vna soberuia machina* cuya *hermosa linterna* servía, según la *Historia* de Guadalupe de fray Gabriel de Talavera, publicada a finales del siglo XVI, de *estremo y cabeça del edificio*.[73]

Otros cimborrios, sin embargo, parecen obedecer a una cronología mucho más precisa. Es el caso del levantado en sustitución del primer lucernario de la catedral de Santiago de Compostela, que, según la hipótesis planteada por Miguel Sobrino, habría tratado de reproducirse, entre otras, en las soluciones cupuladas del Duero. La nueva estructura, construida en piedra entre 1422 y 1426, y vinculada con la figura de Sueyro Martís, un profesional documentado al frente de la obra del puente de Orense entre 1437 y 1447,[74] responde a una

---

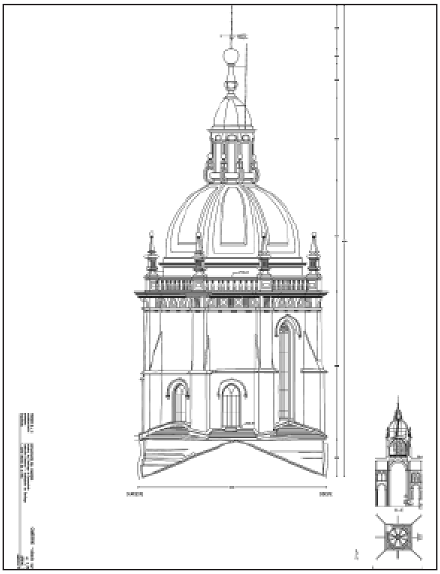
[73] Citamos a partir de ANDRÉS, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001, p. 73.

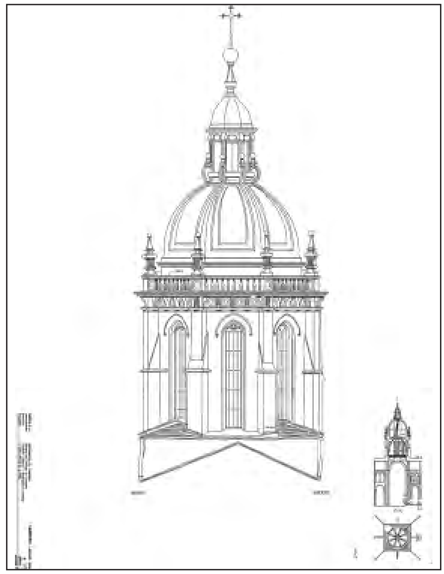
[74] VÁZQUEZ CASTRO, J., "Castillos en el aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana", *Quintana*, 8, 2009, pp. 245-269.





Figs. 74a y 74b. Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Cimborrio de la iglesia desde el claustro y desde el interior del templo. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.





Figs. 75a y 75b. Alzado sur y alzado este del cimborrio de la catedral de Santiago de Compostela y su recrecimiento barroco (Javier Alonso de la Peña).

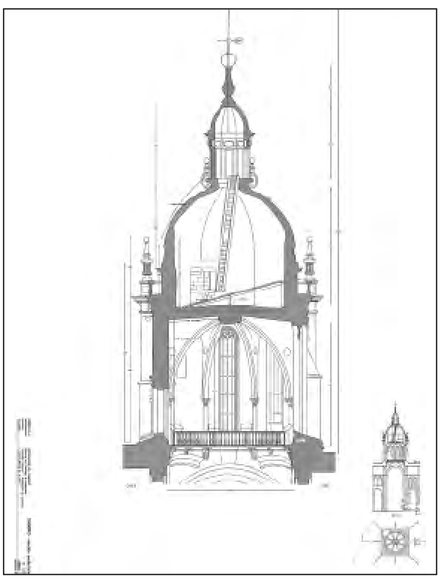


Fig. 75c. Sección oeste-este del cimborrio de la Catedral de Santiago de Compostela y su recrecimiento barroco (Javier Alonso de la Peña).



Figs. 77a. Santiago de Compostela (La Coruña). Catedral. Cimborrio desde el exterior. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 76b. Santiago de Compostela (La Coruña). Catedral.
Cimborrio desde el interior del templo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

planta octogonal, y cuenta con un tambor que presenta un importante desarrollo vertical [figs. 75a, 75b y 75c; 76a y 76b]. Sus lienzos albergan vanos de diferentes dimensiones, y se cierra mediante una bóveda de ocho nervios.[75] Sobre ella acabará construyéndose una solución cupulada relacionada con el maestro José Peña de Toro, y fechada una vez superado el ecuador del siglo XVII, que solo resulta visible desde el exterior del templo.[76]

---

[75] Coincidiendo con su reciente restauración, han visto la luz diferentes trabajos sobre la historia constructiva de la estructura: Alonso de la Peña, J. y Sobrino González, M., "Notas sobre el cimborrio gótico de la catedral de Santiago de Compostela", en Huerta, S., Fuentes, P. y Gil Crespo, I. J. (eds.), *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Donostia-San Sebastián, 3-7 octubre 2017, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, vol. 1, pp. 11-16, e Yzquierdo Perrín, R. J., "El cimborrio de la catedral de Santiago a través de los siglos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 66, 132, 2019, pp. 237-283.

[76] Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 300-301; Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, O Castro-Sada-A Coruña, Edicios do Castro, 1998, vol. 1, p. 62, nota nº 463, y ahora también, Vicente López, S., *Vega y Verdugo, Peña de Toro y la introducción del Barroco en Compostela*, Santiago de Compostela, Teófilo Edicións-Consorcio de Santiago, 2012, pp. 466-472.

La reintroducción del cimborrio en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica

Las investigaciones desarrolladas de un tiempo a esta parte han venido a poner de manifiesto que el arranque de la renovación del Gótico final en los reinos cristianos de la Península Ibérica debe situarse entre finales del siglo XIV y comienzos de la centuria siguiente, es decir, casi cincuenta años antes de lo que se venía suponiendo, y que se trata de un fenómeno estrechamente relacionado con la llegada de profesionales de la piedra del otro lado de los Pirineos, como Isambart o Pedro Jalopa (*ca*. 1386/1391-1443), cuya herencia se extiende hasta tierras portuguesas, y se prolonga hasta los años centrales del Cuatrocientos, justo cuando parecen definirse hasta tres interpretaciones del Gótico sensiblemente diferentes: en primer lugar, el brillante episodio de la estereotomía desarrollada en los territorios levantinos de la Corona de Aragón, fundamentalmente en la región valenciana; en segundo lugar, el propiciado por el trabajo de profesionales como Pedro Jalopa o Hanequin de Bruselas (doc. 1418-1471/1472) en el ámbito toledano, y finalmente, el que se inicia con la llegada del maestro alemán Hans von Köln —Juan de Colonia— (*ca*. 1420-1481) a Burgos en los primeros años cuarenta del siglo XV.[77]

En este contexto de renovación debe situarse, precisamente, la reintroducción del cimborrio en el panorama arquitectónico peninsular, con la reinterpretación del modelo de planta octogonal y la recuperación del de perfil cuadrangular; dos tipos que continuarán empleándose mucho más allá del intento de implantación de la cúpula, que no partirá de las experiencias desarrolladas en

---

[77] La redefinición de este contexto, en Alonso Ruiz, B., "Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-79; Ibáñez Fernández, J., "'Scientia vs Ars'. Architecture contre ornement dans l'Espagne du 'Quinientos'", en Verdier, Th. (éd.), *La passion de l'ornament à la Renaissance*, Bournazel-Montpellier, Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2016, pp. 32-53, y ahora también, en Ibáñez Fernández, J., "Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento", *Lexicon*, 22-23, 2016, pp. 53-68.

el solar peninsular, sino de la revisión de los modelos clásicos llegada desde la Península Itálica.[78]

Como ejemplo de reinterpretación del modelo de cimborrio de planta octogonal habría que situar, en primer lugar, el levantado sobre la capilla funeraria de Juan I de Portugal y Felipa de Lancáster —la capilla del fundador, panteón de la dinastía de Avís— del monasterio de Batalha (Portugal) [figs. 77a y 77b],[79] construida entre 1426 y 1433 por el enigmático maestro Huguet († 1438), que pudo atender la convocatoria del monarca portugués, publicitada *en todas las regiones de España*,[80] y acudir desde la Corona de Aragón,[81] trayendo consigo el conocimiento de los nuevos presupuestos artísticos introducidos allí por profesionales como Isambart o Pedro Jalopa.

---

[78] Sobre esta cuestión, continúa resultando necesaria la consulta de Bustamante García, A. y Marías, F., "La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8, 1982, pp. 103-115, y Bustamante, A. y Marías, F., "La sombra de la cúpula de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 46-63.

[79] Sobre la capilla, Correia, V., *Batalha. Estudio historico-artistico-arqueologico do Monasteiro da Batalha*, Porto, Litografia Nacional, 1929, pp. 125-126; Dias, P., *A arquitectura gótica…*, *op. cit.*, pp. 125-127; Dias, P., "Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del secolo XV", en Caraffa, C. y Loi, Mª C. (eds.), *L'architettura del tardogotico in Europa. Atti del Seminario Internazionale*, Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febraio 1994, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1995, pp. 179-189, espec. p. 182, y Vieira da Silva, J. C. y Redol, P., *Mosteiro da Batalha*, London, Scala Publishers, Instituto Português do Patrimonio Arquitectónico (IPPAR), 2007, pp. 75-83.

[80] Según el cronista Cristóvão Acenheiro, que escribió su *Chronyca* sobre Juan I en 1535, el rey hizo *notifier dans toutes les régions d'Espagne qu'il avait un ouvrage à édifier en pierre, et que tous les Maîtres qui viendraient auraient du travail pour sept ans, et qu'il leur paierait leur voyage d'aller et retour à partir de l'endroit d'où ils venaient: et après cette notification ont accouru beaucoup de Maîtres de la pierre de taille, et de grands officiers, et ils ont fait selon ce qu'il leur a été dit*. Citamos a partir de la traducción francesa del pasaje ofrecida en Gomes, S. A., "Les bâtisseurs du chantier gothique du monastère de Bataille (Portugal): XIV-XVIe siècles", en Sousa Melo, A. y Ribeiro, M. C. (coords.), *Història da construçao. Os construtores*, Braga, Centro de Investigaçao Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memoria", 2011, pp. 173-189, espec. p. 174.

[81] Sobre la posible procedencia levantina del maestro, véase lo señalado en Dias, P., *A arquitectura gotica…*, *op. cit.*, p. 125; Gomes, S. A., *Vésperas batalhinas. Estudos de Història e Arte*, Leiria, Magno, 1997, p. 152; Vieira da Silva, J. C., "Arte gótica em Portugal. Algunas reflexões", en *O sentido das imagens. Escultura em Portugal (1300-1500)*, Lisboa, Ministerio da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 43-53, espec. p. 46. Una completa revisión historiográfica sobre el particular, en Gómez Martínez, J. y Nunes da Silva, R. J., "Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular", en Redondo Cantera, Mª J. y Guimarães Veríssimo Serrão, V. M. (coord.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 311-355, espec. pp. 312-316.





Figs. 77a y 77b. Monasterio de Batalha (Portugal). Capilla del Fundador. Exterior e interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

Se trata, en todo caso, de una estructura sumamente audaz, elevada sobre pilares exentos en el centro de una capilla de planta perfectamente cuadrada, centralizada, que emerge sobre el volumen conformado a su alrededor como una suerte de galería anular; dispone de un cuerpo de vanos de iluminación, y se cierra con una bóveda de terceletes de nueve claves —una fórmula con la que se estaba experimentando en la Corona de Aragón para entonces[82]—, cuya estabilidad tratará de reforzarse mediante el tendido de arbotantes entre los flancos del prisma y los contrafuertes dispuestos en los muros perimetrales del bloque inferior envolvente.

Por su parte, la recuperación del cimborrio de planta cuadrangular llegará de la mano del propio Isambart, que propondrá, quizás no por casualidad, teniendo en cuenta sus orígenes, su trayectoria profesional, y su más que probable conocimiento de los lucernarios levantados en diferentes regiones del norte francés —fundamentalmente en la Normandía— conforme a este mismo modelo, la elevación de una estructura de este tipo en su proyecto para la construcción de la catedral de Sevilla (*ca*. 1434), conocido a través de la *traça* conservada en el convento de clarisas franciscanas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, en Oñate (Guipúzcoa); una copia de la original a escala reducida realizada en los años ochenta del siglo XV [fig. 78].[83]

Del análisis del diseño, una planta en la que la estructura aparece perfectamente identificada, incluso mediante la anotación de una única palabra —*symbor*— de probables ecos aragoneses, que podría estar delatando el paso de Isambart por la Corona al comienzo de su —cada vez mejor documentado— periplo peninsular, se desprende que el maestro había previsto elevarlo sobre los pilares y los arcos torales de la encrucijada del transepto, que son algo más gruesos y complejos que el resto.

El diseño no recoge ningún detalle sobre su desarrollo en alzado, ni siquiera la previsión de apertura de vanos de iluminación, pero refleja la proyección del

---

[82] Zaragozá Catalán, A. e Ibáñez Fernández, J., "Materiales, técnicas y significados…", *op. cit.*, pp. 38-47.

[83] Sobre el diseño, véase Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça…*, *op. cit.*, pp. 17-77; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., "La traza guipuzcoana de la catedral de Sevilla", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 63-64, y Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., "A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville", *Architectural History*, 55, 2012, pp. 57-77, y ahora también, Jiménez Martín, A., "29. Copia de la 'traça' general de la catedral de Sevilla", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos..., op. cit.,* pp. 158-162.

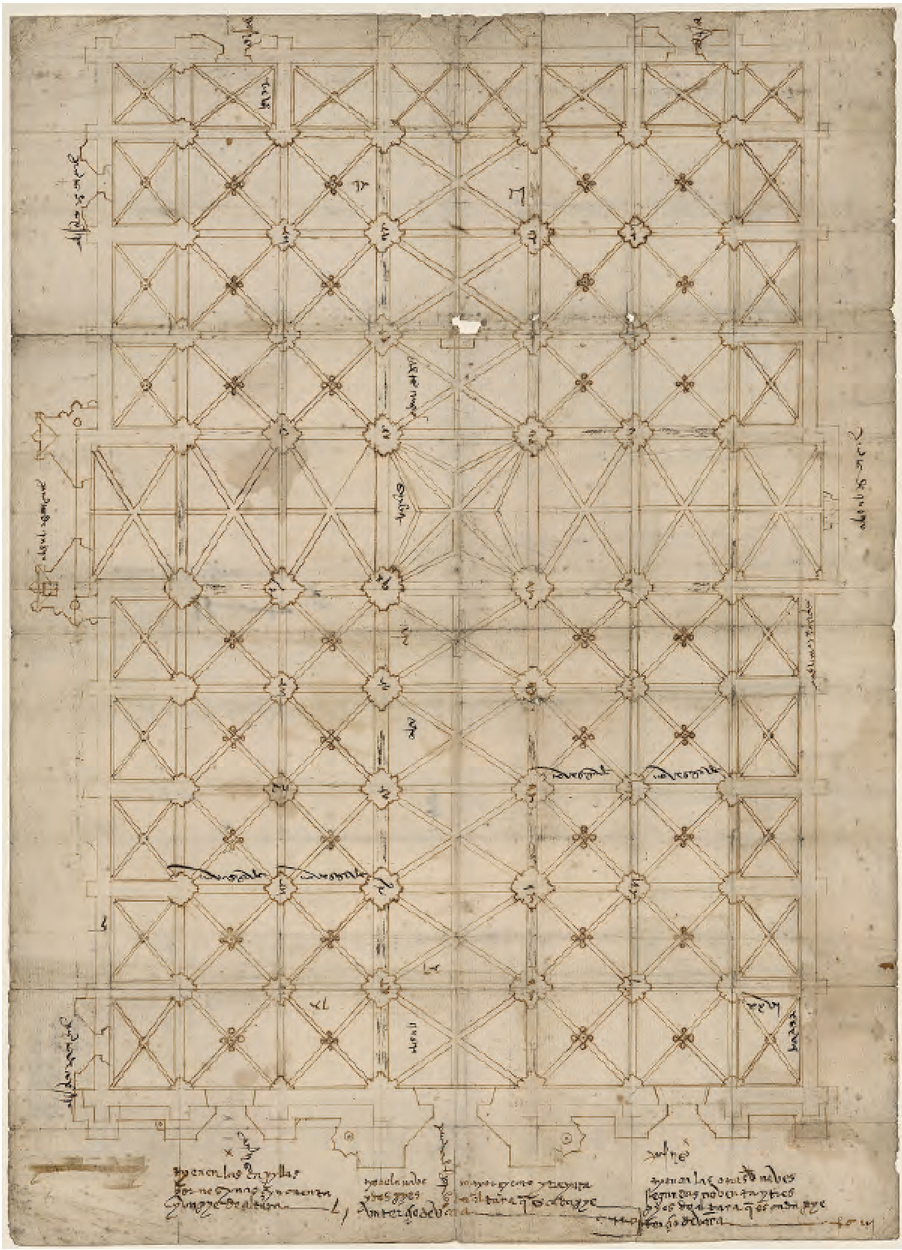


Fig. 78. *Traça* de la catedral de Sevilla. Convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, Oñate (Guipúzcoa).

sistema de abovedamiento con el que quiso cerrarse el prisma: una bóveda de terceletes de cinco claves, la misma solución que el maestro había empleado en el tramo central del ciborio triple de la capilla de los Corporales de la antigua iglesia colegial de Daroca (*ca*. 1417-1422),[84] y que también puede descubrirse en los dos tramos que conforman la capilla del contador Saldaña de la iglesia del convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) (1430-1435), con cuya ejecución se le viene relacionando.[85] En todo caso, conviene advertir que la construcción de la estructura no se afrontará hasta que el templo esté prácticamente ultimado.

La recuperación del modelo de planta octogonal en tierras castellanas: el primer cimborrio de la catedral de Burgos y su impacto

Treinta años más tarde, otro maestro llegado del corazón del continente, en este caso, el alemán Juan de Colonia, comenzará a levantar un cimborrio sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Burgos bajo el impulso del obispo Luis de Acuña y Osorio (1456-1495).[86]

---

[84] Ibáñez Fernández, J., "Con el correr del sol…", *op. cit.*, pp. 217-218; Ibáñez Fernández, J., *La capilla del palacio arzobispal…*, *op. cit.*, pp. 33-38; Ibáñez Fernández, J., "The Northern Roots of Late Gothic Renovation…", *op. cit.*, pp. 20-22.

[85] Ruiz Souza, J. C. y García Flores, A., "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gótica. Magna Hispalense: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 37-58, espec. pp. 46-55; Ruiz Souza, J. C. y García Flores, A., "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate", *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 43-76, espec. pp. 53-62; Villaseñor Sebastián, F., "Nuevas aportaciones a la hitoria contructiva de la capilla del contador Saldaña (Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas) (*ca*. 1430-1435) y su importancia en la renovación del gótico castellano", en Huerta, S. y López de Ulloa, F. (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 9-12 de octubre de 2013, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, vol. 2, pp. 1.037-1.046.

[86] La autoría de Juan de Colonia habría quedado atestiguada gracias a dos asientos referidos a los aniversarios que se celebraban por el alma del maestro. El primero aparece recogido en el *Treslado de los testamentos, memorias y otras cosas pias* de la capilla de la Visitación, ordenado en 1487: *yten a XXVIII deste dicho mes (julio), dia de Sant Pedro y Sant Pablo, han de decir misa cantada de los mesmos Apóstoles, y el día ante vn responso cantado, por maestre Juan de Colonia, maestro de las torres o cimboryo desta yglesia, y por su mujer María Fernández. Páguenlo sus herederos; y han de dexar lo que dan, comprado para adelante*. El segundo se anotó en un *cuaderno de memorias* que debió de realizarse antes del fallecimiento de su hijo, Simón de Colonia, acaecido en 1511: *dia de Sant Pedro y Sant Pablo, los capellanes de la dicha capilla han de decir misa cantada de Sant Pedro; y a las viésperas primeras, vn responso*

Las obras ya debían de haberse iniciado en 1465, cuando visitó la ciudad el aristócrata bohemio León Rosmithal de Blatna, dado que, según lo anotado en su cuaderno de viaje, el templo ya contaba con *dos elegantes torres construidas con piedras talladas*, *y se edificaba otra tercera* —en clara alusión al lucernario— en ese momento.[87] Aunque las referencias son muy escasas, todo parece indicar que las obras avanzaron con gran celeridad; tanta, que es posible que ya se hubieran concluido para 1471, porque los canónigos, que tenían la obligación de aplicar todos los recursos disponibles a la finalización de la empresa, pudieron destinar una considerable cantidad de dinero para capas en ese mismo año.[88]

La estructura comenzará a plantear problemas muy pronto, en 1495,[89] y terminará viniéndose a tierra en 1539, pero las descripciones recogidas en el

---

cantado por maestre Juan de Colonia, maestro mayor de las torres e cimborrio desta yglesia cathedral, y por su mujer María Fernández. Dexaron CC maravedís de encenso en cada año, para siempre jamás, para este aniuersario, y por el que se faze el día de los Reys en su sepultura, en medio de la red de la puerta de la capilla; e hase de hazer después de su vida asi mesmo por sus herederos y por ellos [Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (2)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 130, 1955, pp. 433-459, espec. pp. 434-435].

López Mata tan sólo transcribe el primero, y lo hace de la siguiente manera: *yten en XXVIII deste dicho mes (junio) dia de San Pedro y San Pablo los capellanes de la dicha capilla han de desir misa cantada de los mesmos apóstoles y el dia ante un responso cantado por maestre Juan de Colonia maestro de las tores e cinvoyo desta yglesia y por su mujer Maria Ferrandez páguenlo sus herederos e han de dexar lo que dan comprado para adelante (…)* [López Mata, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, p. 115].

En realidad, según la reciente revisión de la documentación de archivo llevada a cabo por Nicolás Menéndez González, el segundo de los asientos se encuentra en la *Tabla de las misas i ofiçios i aniversarios que hordenados quese canten i celebren en la capilla de la Santa Visitacion i en el monasterio de San Pablo*, y su transcripción, sería la siguiente: *(Mayo) Dia de San Pedro i San Pablo los capellanes de la dicha capilla han de desir misa cantada de San Pedro y a las visperas primas un responso cantado por maestre Juan de Colonia maestre mayor de las torres e cinborio desta yglesia cathedral y por u muger Maria Ferrandes dexaron C maravedis de en censo en cada año para siempre jamas este aniversario i por el que se faze el dia de los Reyes en su sepultura en medio de la red de la puerta de la capilla i ase de hazer despues de ssu vida ansy mesmo por sus herederos por ellos* [Menéndez González, N., *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias († 1476/78). Form-und Herstellungswissen im Protostadium einer Ära des Architekturtraktats*, Köln, Kölner Architekturstudien, 2018, vol. 2, p. 223].

[87] García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. 1, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 246.

[88] Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2013, p. 23, nota nº 10.

[89] *Ibidem*, p. 26.

Catálogo de obispos de Burgos permiten intuir que se construyó en piedra, y siguiendo un modelo de planta octogonal, ya que, al parecer, se coronaba con ocho *pyramides*, probablemente, ocho pináculos.[90]

La mención al material empleado en la ejecución del cimborrio deslizada en esta fuente resulta especialmente relevante, ya que una tradición oral recogida por Cantón Salazar bastantes años más tarde, según la cual, este primer lucernario se habría construido con ladrillo,[91] acabará por introducir cierta confusión sobre el particular.[92] Ahora, la revisión de las fuentes de fábrica ha reportado el hallazgo de toda una serie de referencias documentales que reflejan, por ejemplo, la adquisición de plomo *para distintos trabajos con los que solucionar algunos problemas de unión de piezas* en 1529, o la reutilización y venta de

---

[90] En la biografía del obispo Acuña se señala: *meditulium templi et quasi umbilicum, in octo pyramides desinentem, lapide non quadrato solum, sed in omne genus effigies efforformato, substruxit et in auras evexit, magna artificum fiducia, qui ausi sunt tantam molem medio templi quadrivio imponere, praesertim altissimis et gracilibus fulciendam columnis* (el punto medio del templo, y como su ombligo, en ocho pirámides rematado, de piedra no sólo sillar, sino con todo género de estatuas hermoseado, construyó, y a los aires elevó, con sobrada confianza de sus artífices, que se atrevieron a imponer en medio del cuadrivio del templo tan grande mole, sobre todo habiendo de apoyarla en altísimas y delgadas columnas); y en la del obispo fray Juan Álvarez de Toledo (1537-1550): *huius temporibus corruit illud medium templi fastigium, in modum pyramides ex lapidibus quadratis affabré constructum. Corruit tamen fundamentorum inconstantia, que fuerant a Mauritio iacta ad onera sustinenda minora; tantam vero molem, quanta postea est imposita, sustinere diutius non valentia, ad annos quinquaginta post impositum fastigiun defecerunt* (en su tiempo se vino abajo aquel coronamiento de en medio del templo, a manera de pirámides, de piedras sillares elegantemente construído. Pero se vino abajo por inconsistencia de los cimientos, que habían sido por Mauricio asentados para sostener menores cargas; y no pudiendo soportar por mucho tiempo peso tan grande como despues le impusieron, a los cincuenta años de cargar aquel remate fallaron) [tomamos las transcripciones y las traducciones de Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (2)", *op. cit.*, pp. 434-436].

[91] La referencia más antigua que hemos conseguido localizar es la dada por Cantón Salazar, que recoge una tradición oral (*el antiguo, dizen, era de ladrillo, y de gran primor*) [Cantón Salazar, J., *El pasmo de caridad, y prodigio de Toledo, vida y milagros de Santa Casilda virgen*, Burgos, Viuda de Juan de Viar y Santa Maria, 1734, pp. 167-168].

[92] Así, sin ánimo de exhaustividad, se hacen eco del comentario recogido por Cantón Salazar autores como Bosarte, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804, (edición facsimilar, Madrid, Turner, 1978), pp. 261-263; Monje, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1843; Orcajo, P., *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, Imp. de Cariñena y Jiménez, 1856, (edición facsimilar, Burgos, Amigos de la Catedral, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1997), p. 26. Asimismo, hemos recogido lo apuntado por Bosarte Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, p. 71; Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico", 2006, p. 74.

la piedra reunida una vez sobrevenido el derrumbe, en 1540,[93] que, a nuestro juicio, permiten zanjar definitivamente el debate con respecto a los materiales utilizados en la construcción de la estructura, puesto que vendrían a confirmar que se trataba de una fábrica de piedra.

La historiografía artística ha venido sosteniendo desde antiguo que este *sumptuosísimo edificio*, como lo definieron los canónigos tras su venida a tierra,[94] debió de tratarse de una estructura similar a la que puede contemplarse en la actualidad. Es posible. Desde luego, tanto las anotaciones del *Catálogo*,[95] como la documentación relacionada con su reconstrucción, que, en cualquier caso, se afrontó prácticamente de inmediato, sin margen para que su recuerdo pudiera llegar a diluirse para siempre, reflejan la voluntad de reproducir el cimborrio venido a tierra con la mayor fidelidad posible.

Ni la documentación, ni la propia fábrica, permiten avanzar mucho más en la reconstitución de una estructura de la que continuamos desconociéndolo prácticamente todo. De hecho, no sabemos ni cómo fueron sus trompas,[96] ni qué tipo de alzado pudo terminar adoptando. Por no saber, no sabemos ni cómo llegó a cerrarse. No obstante, el análisis de soluciones inmediatamente posteriores, como la desarrollada en la capilla del condestable de la propia catedral por el hijo del maestro, Simón de Colonia (*ca*. 1454-1511) entre 1482 y 1494 [fig. 79],[97] o en otras más tardías, como la capilla del Santo Cristo de

---

[93] Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 27, nota nº 25, y pp. 53-54.

[94] *Ibidem*, p. 33.

[95] Especialmente elocuente resulta la anotación con la que se cierra la noticia de su ruina en el episcopologio: *reficitur tamen nunc pars illa media templi, cum suo pyramidato fastigio, ea structura ut prioris plané non videatur cessura* (rehácese ahora aquella parte media del templo y su remate apiramidado, con tal estructura, que de ningún modo se advierta la ruina de lo anterior) [Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (2)", *op. cit.*, p. 436].

[96] Se ha sugerido que las trompas del cimborrio pudieron concebirse como *pequeñas bóvedas de terceletes* —suponemos que como bóvedas de esquina de tres nervios— *muy semejantes a las utilizadas por Fernando Díaz de Presencio en la cabecera de Oña* [Martín Martínez de Simón, E., *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, Tesis doctoral dirigida por René J. Payo Hernanz, Burgos, Universidad de Burgos, Facultad de Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas y Geografía, Área de Historia del Arte, 2013, p. 1.049]. Agradecemos a la autora el permiso para la consulta de su trabajo.

[97] Pereda, F. y Rodríguez G. de Ceballos, A., " 'Coeli enarrant gloriam Dei'. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos", *Annali di architettura*, 9, 1997, pp. 17-34; Bango Torviso, I. G., "Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y*



Fig. 79. Burgos. Catedral. Capilla del condestable. Sistema de abovedamiento.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

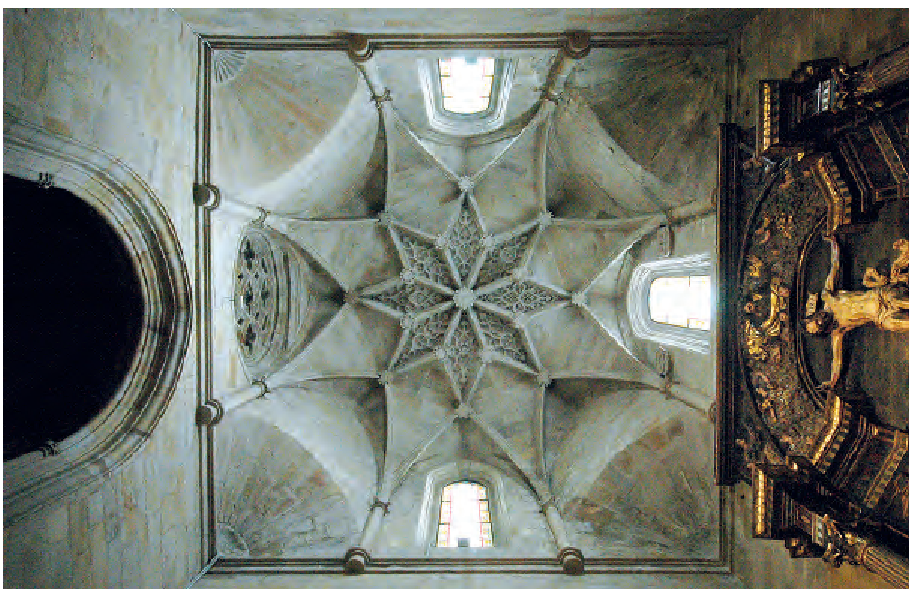


Fig. 80. Valmaseda (Vizcaya). San Severino. Capilla del Santo Cristo.
Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

San Severino de Valmaseda (Vizcaya), levantada por Juan de Rasines (1469-1542) entre 1535 y 1541 [fig. 80];[98] el estudio de alguno de los cimborrios que se elevaron siguiendo su estela, como el de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid) [fig. 92]; la eclosión de la bóveda calada que puede percibirse en el medio artístico burgalés una vez concluida la estructura, y el estudio de la solución finalmente adoptada en su reconstrucción, invitan a contemplar la posibilidad de que llegara a cubrirse con una bóveda de crucería diseñada a partir de la geometría del octógono, y que su plementería fuese, al menos parcialmente, calada.[99]

Lo que está fuera de toda duda es que la estructura acabará ocasionando un impacto muy profundo en el contexto arquitectónico peninsular del momento.[100] Desde luego, tras unos años en los que la construcción de cimborrios había sido poco menos que episódica, la erección del de Burgos vendrá a reactivar el interés por la fórmula, que volverá a utilizarse en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo primero, y en la catedral de Orense después. Su sombra, considerablemente alargada, también alcanzará a proyectarse —si bien es cierto que, en ocasiones, subsidiariamente, a partir de las experiencias desarrolladas en San Juan de los Reyes de Toledo—, sobre la junta de maestros convocada para discutir sobre el viejo cimborrio de la catedral de Zaragoza, celebrada en la capital aragonesa en 1500; sobre los debates planteados en torno al proyecto constructivo de la capilla real de Granada; sobre la ejecución del cimborrio de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco, e incluso sobre la realización del de la catedral de Jaén.

El cimborrio de San Juan de los Reyes de Toledo

Pese a la importancia del complejo franciscano, y a la atención que ha recibido por parte de la historiografía artística española —y europea— desde antiguo, su proceso constructivo continúa planteando importantes interrogantes a día de hoy.

---

la escultura de su época, Burgos, 13-16 octubre 1999, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Caja de Burgos, Universidad de Burgos, 2001, pp. 51-69, espec. pp. 55-62.

98 Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, pp. 243-247.

99 Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 25.

100 La idea ya se plantea en Marías, F., *El largo siglo XVI…*, *op. cit.*, p. 128, y se desarrolla en Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 71-72.

Su fundación se viene vinculando, desde fechas muy tempranas, con el voto emitido por Fernando e Isabel tras la batalla de Toro (1476), con el que, expresando su gratitud a la Divinidad, y asumiendo, entre otros, el compromiso de levantar y dotar el enclave, tratarán de convertir el incierto resultado de lo que no debió de ser más que un anodino enfrentamiento contra las tropas de Alfonso V de Portugal, el principal valedor de los supuestos derechos sucesorios de Juana *la Beltraneja* a la corona de Castilla, en la victoria aplastante y definitiva que necesitaban para poder legitimar a Isabel en el trono que había dejado vacante su hermano Enrique. Asimismo, los jóvenes monarcas albergaron la idea de disponer allí su sepultura, y aunque no puede precisarse el momento exacto en el que adoptaron esta determinación, todo indica que, si no vino a coincidir con el voto, la idea comenzó a considerarse desde fechas muy tempranas, dado que la funcionalidad funeraria del templo parece gravitar, casi desde el principio, sobre su propio proceso constructivo.[101]

La historiografía viene situando el inicio de los trabajos en 1477, o a comienzos del año siguiente,[102] y la documentación permite identificar a Egas Cueman († 1495) y a Juan Guas († 1496) como *maestros mayores de las obras*, por lo menos, entre 1479 y 1484;[103] pero los pormenores de su historia cons-

[101] Azcárate, J. Mª, "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, 113, 1956, pp. 9-42, espec. p. 12; Azcárate, J. Mª, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, p. 23; Domínguez Casas, R., "San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56 1990, pp. 364-383; Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 344-349; Pérez Higuera, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo", *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 11-24, espec. p. 12. Ahora, puede consultarse el clarificador estado de la cuestión historiográfica sobre la fundación del enclave preparado por Ortiz Pradas, D., *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015, pp. 21-22. Sobre su relación con otras fundaciones funerarias de los Trastámara, véase Alonso Ruiz, B., "Las Capillas funerarias de los Trastámara: de la creación de la memoria a 'la grandeza humillada'", en Pérez Monzón, O., Miquel Juan, M. y Martín Gil, M. (eds), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Silex, 2018, pp. 151-172.

[102] Sedó, S., "¿Data, en realidad, del 1478 el proyecto de San Juan de los Reyes, de Juan Guas?", *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp. 133-134. Con alguna contradicción en sus precisiones, Ortiz Pradas, D., *San Juan de los Reyes de Toledo…*, *op. cit*., p. 25, p. 31, y p. 39.

[103] Azcárate, J. Mª, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la católica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 37, 1971, pp. 201-223, espec. p. 208; Azcárate, J. Mª, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. 2, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza-

tructiva se nos continúan escapando. En este sentido, y centrándonos exclusivamente en el templo, tan sólo puede señalarse que las discontinuidades que han creído reconocerse —tanto a nivel de fábrica como de ornato— entre la nave y el transepto, han llevado a suponer que, una vez construido el buque de la iglesia, se afrontó la reforma del proyecto original para transformar la cabecera en un ámbito perfectamente diferenciado, atendiendo a la funcionalidad funeraria que se le habría reservado; un cambio de planes que se sitúa en 1484, coincidiendo con la estancia de Isabel *la Católica* en Toledo para celebrar la Pascua de Resurrección de ese mismo año.[104]

La conocida muestra conservada en el Museo del Prado [fig. 81], un extraordinario dibujo de presentación en el que, distorsionando la planta para plasmar todos los frentes verticales del interior en planos concatenados, sin solapamientos, se desarrolló la sección, en perspectiva, de una primigenia propuesta para la cabecera del templo, en la que vino a reflejarse tanto el transepto —incluido el cimborrio que tenía que elevarse sobre su encrucijada—, cuanto la capilla mayor,[105]

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982, docs. 468 y 469, pp. 258-260; Pérez Higuera, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes…", *op. cit.*, pp. 12-13.

[104] *Ibidem*, pp. 15-16; Ortiz Pradas, D., *San Juan de los Reyes de Toledo…*, *op. cit*., pp. 39-40.

[105] Museo Nacional del Prado, nº de catálogo: D05526. El estudio de la muestra, con la bibliografía anterior, en la primera versión de este trabajo (Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 115-202, espec. pp. 134-145), y ahora también, en Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "28. Dibujo de presentación con una primera propuesta para la construcción de la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 151-158.

Sobre la naturaleza del instrumento de representación gráfica, véase lo señalado en Marías Franco, F., "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia*, *Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359, y en Ibáñez Fernández, J., "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328, espec. pp. 307-314.



Fig. 81. Dibujo de presentación con una primera propuesta
para la cabecera de la iglesia conventual
de San Juan de los Reyes de Toledo. Madrid. Museo del Prado.

ha querido fecharse en 1478,[106] entre 1479 y 1480,[107] e incluso en este contexto de cambio de planes, en torno a 1484.[108]

En este sentido, tan solo cabe señalar que la fecha registrada en el letrero que recorre a media altura los muros interiores del transepto en el diseño, que comienza a desarrollarse en el extremo derecho del brazo meridional del crucero, y parece interrumpirse bruscamente, quedando, lamentablemente, incompleta —*MCCCCLX*[lac]—, no permite realizar demasiadas precisiones, ya que, en puridad, podría estar trasladando una data comprendida entre 1460 y 1499. No obstante, todo parece indicar que el dibujo se realizó antes de la incorporación de Granada a la Corona de Castilla, oficializada en los primeros días de 1492, dado que las armas de los Reyes Católicos que aparecen en diferentes puntos del instrumento de representación gráfica todavía no presentan el entado con el emblema de este reino.[109]

El proyecto perseguía la construcción de una cabecera centralizada, conformada por un transepto y una capilla mayor; el primero, de brazos muy poco desarrollados y extremos rectos, con un gran espacio central en el que la utilización de un sistema de trompas habría de permitir la elevación de un cimborrio de planta octogonal y dos niveles superpuestos —un tambor ciego y un cuerpo de luces—, y la segunda, de perfil rectangular, y testero, consecuentemente, plano.[110]

---

[106] SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El dibujo de Juan Guas", *Arqvitectvra*, 115, 1928, pp. 339-347, espec. p. 342.

[107] SEDÓ, S., "¿Data, en realidad…?", *op. cit*, p. 134; SANABRIA, S. L., "A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 2, 1992, pp. 161-173, espec. p. 163; HAMON, É., "Un dessin de la fin du Moyen Age pour San Juan de los Reyes à Tolède", *Bulletin Monumental*, 151, 2, 1993, pp. 420-422, espec. p. 420; ORTEGA VIDAL, J., "Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 339-415, espec. p. 341; BELTRAMI, C., *Building a crossing tower. A design for Rouen cathedral of 1516*, Verona, Sam Fogg-Paul Hoberton publishing, 2016, p. 58.

[108] PÉREZ HIGUERA, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes…", *op. cit.*, p. 16; ORTIZ PRADAS, D., *San Juan de los Reyes de Toledo…*, *op. cit*., pp. 39-40.

[109] PÉREZ HIGUERA, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes…", *op. cit.*, pp. 15-16.

[110] Este detalle ya fue señalado por TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. 7, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 340. Sanabria desarrolló la planta de la propuesta recogida en la muestra —con una interpretación diferente para las bóvedas del transepto a la que ofrecemos en este mismo trabajo— (SANABRIA, S. L., "A Late Gothic Drawing…", *op. cit.*, fig. 11, p. 168, y fig. 16, p. 171), pero no llegó a señalar que la propuesta de planta rectangular no se llevara a cabo. Ha vuelto a reparar en este detalle MARÍAS, F., "Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas

El diseño contemplaba una decoración escultórica muy recargada para los muros del crucero, así como la habilitación de una suerte de galería o triforio, aparentemente practicable, recorriendo la parte superior de todos los lienzos murales de la cabecera. Sus arcos, de medio punto y perfil angrelado, recuerdan, quizás no por casualidad, al ideado para el lucillo funerario de Alonso de Velasco por Egas Cueman [fig. 82],[111] que, tal y como ya se ha señalado, compartió la maestría mayor de la obra con Guas, y en consecuencia, pudo tomar parte tanto en la definición del proyecto, como en la propia ejecución de la muestra. En ella se planteaba, en última instancia, la apertura de varios ventanales sobre la galería, tanto en los lados cortos de los brazos del transepto, cuanto en los lienzos murales del presbiterio, que debían cerrarse con vidrieras decoradas con las representaciones, de cuerpo entero, de diferentes santos.

Por lo que respecta a los sistemas de abovedamiento [fig. 83], conviene comenzar advirtiendo que el proyecto preveía cerrar los brazos del transepto con sendas bóvedas de crucería simple enriquecidas con unas ligaduras rectas que tenían que recorrer sus lomos en toda su extensión.

Sobre el cimborrio tenía que voltearse una bóveda de perfil octogonal, dotada de una crucería definida a partir de una estrella de dieciséis puntas complicada con ligaduras rectas, muy similar a la de la bóveda de la capilla de San Antonio de la iglesia conventual de San Francisco de Ávila, que se ha relacionado con Guas [fig. 84],[112] cuya plementería debía cubrirse —no sabemos si pic-

---

temporales y moradas eternas", en Gómez Nebreda, Mª L. (comis.), *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 125-129, espec. p. 127.

[111] Sobre el dibujo del sepulcro, fechado hacia 1467, véase Campbell, L. y Pérez Preciado, J. J., "18. Egas Cueman. Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en Campbell, J. (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 160-165, espec. pp. 160-162, y ahora también, Jiménez Martín, A., "24. Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 138-142.

[112] La similitud entre el diseño de crucería planteado en la muestra del Prado y la desarrollada en la bóveda de la capilla abulense ya fue señalada por Torres Balbás, L., *Arquitectura Gótica*, *op. cit.*, p. 340. Desde luego, Juan Guas aparece documentado en la iglesia de dicho convento, puesto que asumió la construcción de la Capilla de la Piedad o de los Águila entre 1481 y 1483, y la realización de un sepulcro dúplice y varias lápidas para este espacio en 1488 (Abad Castro, C., "Juan Guas y la capilla de 'La Piedad' en el convento de San Francisco de Ávila", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 29-44). La vinculación de la capilla de San Antonio con Guas, en Gutiérrez Robledo, J. L., "Tardogótico y Renacimiento en la arquitectura abulense del siglo XVI", en Martín García, G. (coord.), *Historia de Ávila*, V, *Edad Moderna*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2013, pp. 493-592, espec. p. 512, y en López



Fig. 82. Proyecto para el sepulcro de Alonso de Velasco,
firmado por Egas Cueman. Monasterio de Guadalupe (Cáceres).

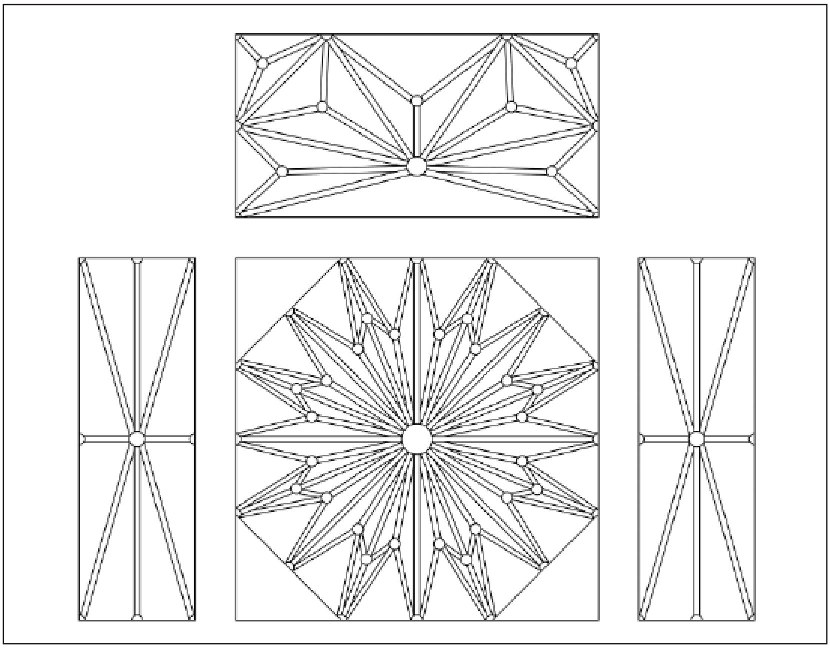


Fig. 83. Reconstitución de la planta, con la proyección de las bóvedas, del proyecto de cabecera recogido en el dibujo de presentación del Prado (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués, delineación, Manuel Pedruelo).



Fig. 84. Ávila. Iglesia conventual de San Francisco. Capilla de San Antonio. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

tóricamente, mediante la labra superficial de la piedra en bajorrelieve, o incluso desarrollando labores caladas—, con decoración de "claraboya", "vesica piscis" —"vejiga de pez"—, o "espejuelo".

Finalmente, para la capilla mayor se había ideado una solución que perseguía su ochavamiento en altura mediante dos bóvedas de esquina de tres nervios cada una, y una bóveda de terceletes de seis claves.

Más allá de lo estrictamente arquitectónico, el diseño también refleja, con bastante precisión además, otros elementos, como la mesa de altar, o el retablo mayor. La primera se proyecta hacia el espectador, revestida con un frontal, que imaginamos bordado, en el que campean las armas —de nuevo, sin la granada— de los monarcas, flanqueadas por sus emblemas simbólicos, el yugo y las flechas. La pieza también cuenta con una cenefa decorada con motivos vegetales en la que se inscriben unos tondos que acogen el monograma de Cristo —*IHS*—, popularizado por el franciscano San Bernardino de Siena (1380-1444), canonizado en 1450, y escudos con las cinco llagas, que, más allá de reflejar la devoción iniciada por el de Asís, serán utilizados, con un evidente sentido heráldico, por quienes opten por vestir su hábito.

Por su parte, el retablo mayor es un mueble compuesto por un banco o predela de cinco casas o encasamentos, y un cuerpo de tres calles, protegido por su correspondiente guardapolvo o polsera. En el banco, bajo arcos conopiales, se sitúan, comenzando por la izquierda del espectador, las representaciones de San Pedro y de San Pablo. La casa central acoge una *Imago Pietatis*, es decir, un "Rey de la Gloria" transformado en imagen de devoción, como "Cristo de Piedad" o "Varón de dolores", sostenido, en este caso concreto, por Nuestra Señora y San Juan Evangelista.[113] Finalmente, en los dos últimos encasamentos se sitúan las representaciones de Santiago Apóstol y de San Andrés.

FERNÁNDEZ, Mª I., "Sobre los maestros de cantería del Tardogótico en la ciudad de Ávila", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 151-162, espec. pp. 153-154.

[113] Sobre el tipo iconográfico, todavía resulta inexcusable acudir al estudio de Panofsky (PANOFSKY, E., "'Imago Pietatis': ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, pp. 261-308), que hemos consultado en su edición en francés (PANOFSKY, E., "'Imago Pietatis': Contribution à l'histoire des types du 'Christ de Pitié' / 'Homme de Douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'", en Panofsky, E., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 13-28). Sobre las raíces bizantinas y el uso litúrgico de la imagen, véase BELTING, H., "An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-1981, pp. 1-16.

La casa principal del cuerpo está ocupada por una nueva representación de San Juan Evangelista, sobre la que se sitúa, coronando el conjunto, el ático, en el que se desarrolla un Calvario en el que vuelven a concurrir las figuras de Cristo, de María, y del discípulo amado. Las calles laterales cuentan con dos casas cada una. En las inferiores aparecen los monarcas genuflexos ante sus respectivos reclinatorios. Fernando se sitúa en la de la izquierda, acompañado por San Juan Bautista, mientras que Isabel ocupa la de la derecha junto a San Francisco de Asís, el fundador de la orden que habría de regir el nuevo convento toledano.

Sobre ellas se disponen, por un lado, una nueva representación de San Francisco, en este caso, recibiendo los estigmas, en la tabla del extremo superior izquierdo, y por otro, la imagen de un santo sedente, de difícil identificación, en la de la derecha. El hecho de que porte un hábito diferente, dotado de capa y capilla, como el de los dominicos, ha llevado a proponer su identificación con algún miembro de la orden de predicadores, como San Pedro Mártir de Verona (1205-1252), canonizado en 1253.[114] Sin embargo, los problemas de lectura e interpretación que plantea el atributo que porta en su diestra y apoya sobre su regazo, así como la incongruencia que podría suponer la presencia de un fraile de los de Santo Domingo —por destacado que este fuera— en el retablo mayor de una iglesia franciscana, obliga a contemplar la posibilidad de que se trate, en realidad, de la representación de un seguidor del de Asís, como San Antonio de Padua (*ca*. 1191/1195-1231), canonizado en 1232; San Bernardino de Siena, al que ya se ha mencionado unas líneas más arriba, o incluso, San Buenaventura (*ca*. 1217/1218-1274), que, quizás sea interesante subrayarlo, subió a los altares en 1482, en un contexto cronológico muy próximo al de la ejecución del diseño.

Finalmente, el guardapolvo recoge dos fragmentos de otras tantas plegarias marianas. El primero [*O gloriosa Domina Eccelsa super sydera qui te creauit prouide latato sacro* (*sic*, por *lactas sacrato*) *vbere*] se corresponde, a pesar de los errores que contiene, con la primera estrofa de la segunda parte del himno *Quem terra, pontus, aethera*, compuesto por Venancio Fortunato (*ca*. 536-610), obispo de Poitiers, que gozó de un gran aprecio por parte de San Antonio de Padua, destacado miembro de la orden franciscana; mientras que el segundo (*O Mater Dey Virgo memento mey*), puede interpretarse como una suerte de va-

---

[114] MIQUEL JUAN, M. y PÉREZ MONZÓN, O., "Entre imaginería, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna", *e-Spania*, 24, 2016, pp. 1-22, espec. p. 15; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALONSO RUIZ, B., "28. Dibujo de presentación…", *op. cit.*, p. 155.

riante de la invocación mariana *O Mater Dei, memento mei*, que, fruto de una nueva sensibilidad hacia el hecho religioso que hacía de María la más poderosa intercesora del género humano ante una Divinidad cada vez más cercana, habrá de terminar alcanzando una gran popularidad, llegándose a utilizar, casi a modo de jaculatoria, entre finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente.

Así parece confirmarlo su inclusión en diferentes piezas musicales compuestas a partir del Ave María en este mismo contexto cronológico, como el motete *Ave Maria… virgo serena* de Josquin Des Prez, fechado en 1485, o a lo sumo, un año más tarde,[115] o en otras obras, como el *Ave ancilla trinitatis*, de Antoine Brumel, o incluso la *Missa de Septem doloribus* de Pierre de la Rue, ligeramente posteriores.[116] En este mismo sentido, interesa señalar que la invocación también aparece recogida en la espada de ceremonia de los Reyes Católicos, cuya realización ha venido a situarse, precisamente, hacia 1490.[117]

Entre lo planteado en la muestra y la obra finalmente ejecutada pueden descubrirse importantes diferencias que se han venido interpretando como modificaciones introducidas al proyecto en el curso de las obras. Sin embargo, conviene advertir que uno de los cambios a los que, curiosamente, no se ha prestado casi ninguna atención, el hecho de que el presbiterio acabara levantándose *a fundamentis* conforme a una planta ochavada, con unos soportes en su embocadura completamente distintos —desde su propia base— a los reflejados en el diseño, y cerrándose mediante una bóveda de terceletes de nueve claves adaptada a su perfil, tan solo pudo abordarse tras la revisión de la propuesta reflejada en el dibujo y la definición de un nuevo proyecto, casi con toda seguridad, a cargo del propio Guas, que, asumido por las partes, necesariamente, antes de iniciarse los trabajos constructivos, bien pudo contemplar, además del cambio de planteamiento en lo que respecta a la capilla mayor, el resto de modificaciones que pueden descubrirse de analizar el instrumento de representación gráfica y la cabecera del templo franciscano.

---

[115] Rifkin, J., "Munich, Milan, and Marian Motet: Dating Josquin's 'Ave Maria… virgo serena'", *Journal of the American Musicology Society*, 56, 2, 2003, pp. 239-350, espec. pp. 305-307.

[116] Blackburn, B. J., "For whom do the singers sing?", *Early Music*, 25, 1997, pp. 593-609, espec. pp. 603-605, y notas núms. 23 y 28, p. 609.

[117] El estudio de la pieza, con bibliografía anterior, en Soler del Campo, Á., "Espada de ceremonia de los Reyes Católicos", en Morte García, C., Sesma Muñoz, J. Á. y Méndez de Juan, J. F. (dirs.), *Fernando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, 2015, pp. 118-119.

Fuera como fuese —y esto es importante para la propia datación de la muestra—, todo parece indicar que este segundo proyecto ya se había concretado para el 5 de febrero de 1491, cuando se abonaron a Mendo de Jaén, mayordomo de las obras de la fundación toledana, las cantidades que había destinado a la confección de unas *muestras para un retablo que se* [había] *de haser en Flandes*;[118] unos diseños, que, en buena lógica, bien tuvieron que realizarse una vez definidas las características —y dimensiones— del lienzo mural en el que habría de instalarse el mueble.

Además, la ejecución de este segundo proyecto no debió de demorarse en exceso. Desde luego, todo apunta a que la parte baja de los muros, por lo menos la de los extremos de los brazos del transepto, llegó a levantarse y a decorarse escultóricamente antes de la conquista de Granada, ya que las armas finalmente labradas en sus paramentos interiores todavía no recogen el emblema de este reino. Curiosamente, el letrero dispuesto justo encima de ellas ya se refiere tanto a la expulsión de los judíos como a la victoria sobre los agarenos, dos hechos que vinieron a situarse en el mismo *annus mirabilis* de 1492, en el que aún habría de producirse la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo,[119] lo que invita a situar a esa altura el desarrollo de la fábrica en ese mismo momento, aunque debe reconocerse que la inscripción pudo cincelarse en cualquier momento, incluso una vez ultimadas las obras.

En cualquier caso, la documentación viene a confirmar que los trabajos constructivos continuaron a lo largo de 1493, y que la reina ordenó dar a destajo *la obra de la yglesia e capilla e claostra e sobreclaustra* a Juan Guas en la primera mitad de 1494. Según las referencias tangenciales que nos han llegado del acuerdo, Isabel se comprometió a entregar al maestro *ocho quentos* —millones— *de maravedis* de los que debía descontarse la cantidad en que se tasara lo que ya se había realizado en el claustro hasta ese momento, así como el precio en que se valorase la piedra labrada y sin labrar reunida para esta empresa a pie de obra; mientras que Juan Guas se avino a concluirlo en un plazo de cuatro

---

[118] ARRIBAS ARRANZ, F., “Noticias sobre San Juan de los Reyes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 29, 1963, pp. 43-72, espec. doc. 1, pp. 46-47.

[119] Ya se da cuenta de que la inscripción recoge la conquista de Granada en PÉREZ HIGUERA, T., “En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes…”, *op. cit.*, pp. 14-16. La transcripción de la inscripción latina y su traducción, en MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “El Monasterio de San Juan de los Reyes”, en *El Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid, Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha, Iberdrola, 2002, pp. 9-61, espec. p. 27.

años.[120] No estuvo solo, dado que contó con el concurso de otros profesionales, como Enrique Egas (*ca*. 1460-† 1534), que fue recompensado por los monarcas con 20.000 maravedís *por cierto servicio* realizado *en el destajo de la obra del dicho monesterio* el 20 de agosto de 1494.[121]

Cuando Jerónimo Münzer visitó San Juan de los Reyes en los primeros días del año siguiente,[122] los muros del crucero y el testero ya debían de estar perfectamente ultimados, porque reconoció haber visto las *cadenas y grillos de los cautivos cristianos de Granada*, que, enviados a Toledo diez años antes, terminaron disponiéndose en los lienzos exteriores de este módulo, justo donde todavía pueden contemplarse en la actualidad,[123] y aunque, según sus propias palabras, el *coro*, entendido como cabecera, todavía no se había ultimado, todo parece indicar que ya podía comenzar a vislumbrarse la esperada finalización de los trabajos constructivos. Desde luego, el *arquitecto de la obra*, imaginamos que el propio Juan Guas, fue capaz de cuantificarle el coste que habrían de alcanzar una vez concluidos.

---

[120] Así se desprende del análisis de una cédula real mandando librar ciertas cantidades para las obras de San Juan de los Reyes expedida en Tordesillas el 2 de junio de 1494 (Arribas Arranz, F., "Noticias…", *op. cit.*, doc. 2, pp. 47-48).

[121] (Al margen, en letra posterior: *Enrique Egas Arquitecto*). (Al encabezamiento: *El Rey e la Reyna*). (Al encabezamiento, en letra posterior: *Obras*). *Pero Capata regidor de Toledo nos vos mandamos que de qualesquier maravedis que vos mandamos librar para las obras del monesterio de Sant Juan Evangelista de Toledo este presente anyo de XCIIII^o anyos dedes e paguedes a maestre Enrrique Egas XX^m de que nos le fasemos merced por cierto servicio que nos fiso en el destajo de la obra del dicho monesterio e dadselos e pagadselos luego a los plasos e segund que a vos estan librados los dichos maravedis para las dichas obras e tomad su carta de pago con la qual e con esta mandamos que vos sean rescibidos en cuenta los dichos XX^m e non fagades ende al. Fecha en Segovia a XX d'agosto de XCIIII^o anyos* [Archivo General de Simancas (A.G.S.), CCA, CED, 1, 106, 1, (Segovia, 20-VIII-1494)], documento dado a conocer, con errores en la transcripción, en Pérez Pastor, C., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, 2, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914, p. 265, y referenciado en Alonso Ruiz, B., "Enrique Egas", en Rubio, J. (coord.), *Proyecto Andalucía*, Serie Arte, vol. 35, *Arquitectos (I)*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, 2011, pp. 128-161, espec. p. 130.

[122] Münzer estuvo en Toledo entre el 14 y el 17 de enero de 1495 (García Mercadal, J., *Viajes…*, *op. cit*., pp. 373-376, espec. p. 375).

[123] Tradicionalmente, se había venido confundiendo el "envío" de las cadenas con su "colocación", lo que había llevado a adelantar la fecha de la construcción del testero a 1485 (Azcárate, J. Mª, "La obra toledana…", *op. cit.*, p. 13; Azcárate, J. Mª, *La arquitectura gótica toledana…*, *op, cit*., p. 23). No obstante, trabajos más recientes han venido a subrayar que el "envío" de los grilletes no tuvo por qué coincidir con su "colocación" (Pérez Higuera, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes…", *op. cit.*, p. 14; Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos…*, *op. cit.*, p. 345).

Las obras prosiguieron su marcha, y los reyes trataron de que no llegaran a interrumpirse por falta de suministro de materiales. Con esta intención, ordenaron a Pedro de Castilla, corregidor de Toledo, que procurase la prórroga del arrendamiento de la dehesa de Cervatos de la que se extraía la piedra para la construcción del monasterio a favor de Juan Guas el 23 de febrero de 1495.[124] Para entonces debió de producirse la visita de Simón de Colonia, que acudió para valorar lo que había llegado a realizarse en el claustro antes de la firma del destajo con Guas, en esencia, para poder descontárselo al bretón de la cantidad en que se había ajustado su intervención, así como para calcular el coste al que habrían de ascender ciertas modificaciones que querían acometerse en este mismo ámbito, emitiendo dos tasaciones distintas, fechadas en Madrid el 11 de marzo de 1495, de cuyo análisis se desprende que aún quedaba mucho por hacer, por lo menos, en el claustro.[125]

Sin embargo, Juan Guas falleció en los primeros días de abril de 1496, dejando el destajo sin concluir.[126] Para entonces volvió a llamarse a Simón de Colonia, que, en esta ocasión, propuso la ejecución de ciertas mejoras en la obra del cimborrio. Así se desprende del compromiso alcanzado por Enrique

---

[124] (Al encabezamiento: *El Rey e la Reyna*). *Don Pero de Castilla nuestro corregidor de la cibdad de Toledo. Por parte de Juan Guas vecino de la dicha cibdad nos es fecha relaçion quel muy venerable (comendador don Juhan) e los procuradores (vuestros) han tenido y tienen arrendado una deesa que se dize Cerbatos de la qual dize que se ha traydo toda la piedra de* (palabra ilegible) *que se ha labrado en el monasterio de San Juan Evangelista que nos mandamos labrar en la dicha cibdad de Toledo y que han tenido el dicho arrendamiento por contratos de quinze anyos a esta parte de don Anton de Luna el qual dicho arendamiento dize que se cumple por San Miguel primero que viene deste present anyo de la fecha desta nuestra cedula e agora el dicho Juan Guas dize quel dicho don Anton a arrendado la dicha dehesa a otras personas de Sant Miguel en adelante e en que* (sin) *la dicha dehesa el dicho Jua*(n Gua)*s non podra bien cumplir el destajo que a su cargo tiene en el dicho monasterio suplicandonos quiera dello le* (manda)*semos probeher o como la nuestra merced fuese. Por ende nos vos encargamos y porque la obra del dicho monasterio de San Juan no se ynpida procureys como la dicha dehesa se de al dicho Juan Guas dando por ella tanto quanto otro diere y esto fasta que la dicha obra del dicho monaesterio sea acabada. De Madrid a* (lac.) *dias del mes* (lac.) *de noventa e cinco annos. Yo el Rey e* (Yo la) *Reyna* [A.G.S., CCA, CED, 2, 2-1, 30.3, (Madrid, 23-III-1495), documento referenciado en ALONSO RUIZ, B., “El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, 22, Núm. Especial, 2012, pp. 225-243, espec. p. 243, nota nº 67].

[125] Los dos tasaciones, en ARRIBAS ARRANZ, F., “Noticias…”, *op. cit.*, docs. 3 y 4, pp. 49-52.

[126] En este sentido, Azcárate señala que el maestro aparece mencionado por última vez como maestro de la catedral de Toledo en sus libros de fábrica el 7 de abril de 1496 (AZCÁRATE, J. Mª, “La obra toledana…”, *op. cit.*, p. 11). En otro trabajo posterior, indica que, en ese momento, ya figura como maestro de las obras Enrique Egas (AZCÁRATE, J. Mª, *La arquitectura gótica toledana…*, *op. cit.*, p. 25).

y su hermano Antón Egas († 1530) con los yernos y herederos de Guas —Luis de Aguirre y García Pérez de Rojas— para *fazer e acabar la yglesia e capilla maior e cabstra e sobrecabstra e otras cosas del monesterio de San Juan de los Reyes*, suscrito en Laredo el 2 de agosto de ese mismo año,[127] coincidiendo con el traslado de Isabel y la corte a la ciudad cántabra para despedir a la princesa Juana, que debía embarcarse rumbo a Flandes para esposarse con Felipe *el Hermoso*.[128]

Del análisis del acuerdo se desprende que los contratantes aceptaron *hazer e acabar toda la dicha obra, segund e como el dicho Juan Guas estaba obligado de la hazer e acabar*, y además, se comprometieron a realizar todo aquello que Simón de Colonia *acreçento en la lavor del dicho ochavo* [*del çimborio de la dicha capilla mayor*] *por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximon fizo e firmo de su mano*; una referencia que se ha prestado al equívoco, ya que ha llevado a varios investigadores a querer identificar el diseño mencionado en esta cláusula con el conservado en el Prado,[129] cuando, en realidad, el acuerdo permite descubrir que se trataba de un dibujo diferente. En efecto, según la capitulación, el proyecto realizado en este momento contemplaba que el cimborrio se coronara con un chapitel *que* [había] *de ser de hoja de lata*; el único elemento ideado por Colonia que los contratantes rehusaron realizar —consiguiendo que la posibilidad de elevarlo quedase bajo la responsabilidad última de los monarcas—,[130] y que, desde luego, no aparece en el instrumento de representación gráfica conservado en la pinacoteca madrileña, en el que el lucernario se cierra con una solución, aparentemente aterrazada, coronada mediante una crestería.

El contrato también refleja que quienes asumieron la conclusión del destajo, lo hicieron, en la práctica, por la misma cantidad en que lo había hecho

---

[127] Arribas Arranz, F., "Noticias…", *op. cit.*, doc. 6, pp. 53-58.

[128] La estancia de la reina y de la corte en Laredo se prolongó desde mediados de julio hasta finales de agosto de 1496 (Rumeu de Armas, A., *Itinerario de los Reyes Católicos 1474-1516*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1974, pp. 227-229).

[129] La confusión arranca de Azcárate, J. Mª, "La obra toledana…", *op. cit.*, pp. 23-24.

[130] En este sentido, la cláusula en cuestión resulta de una claridad meridiana, ya que los contratantes se comprometieron a realizar todo lo planteado para el cimborrio por Simón de Colonia *eçebto qu'el chapitel qu'estava en la dicha* (tachado: *yglesia*) // *caostra que ha de ser de hoja de lata que le han de mandar hazer sus altezas a su costa e los dichos maestre Enrique* (Egas) *e Luys de Aguirre no sean obligados a lo fazer, descontando d'ello lo que costare el tejado que Juan Guas era obligado de hazer en el dicho ochavo* [Arribas Arranz, F., "Noticias…", *op. cit.*, doc. 6, pp. 53-58, espec. pp. 54-55].

Juan Guas dos años antes, ofreciendo una rebaja, mínima, de 300.000 maravedís —de menos de un 4%— a cambio de poder consignar la obra un año más tarde, en 1499, y que aceptaron ejecutar los trabajos *a vista e contentamiento del dicho maestre Ximon e de otros oficiales sy sus altezas lo mandaren*.

Teniendo en cuenta que en los dos años anteriores no se había dejado de trabajar, resulta evidente que este aparente descuento venía a encubrir, en realidad, un importante sobrecoste —así como un retraso en la ejecución, quizás no tan preocupante, pero igualmente considerable—, por lo que tampoco puede continuar utilizándose para justificar las simplificaciones que pueden descubrirse entre la muestra del Prado y la obra finalmente ejecutada. Tal y como ya se ha planteado, estas modificaciones debieron de obedecer a un segundo proyecto, definido, casi con toda seguridad por Guas, cuya vigencia no llegó a cuestionarse en este contrato, salvo en un aspecto concreto, relacionado con el cimborrio, ya que los avances operados en su materialización última debieron de venir a poner de manifiesto toda una serie de desajustes, que habrían tratado de subsanarse con el *acreçentamiento* ideado por Colonia.

De acuerdo con lo señalado unas líneas más arriba, mediando este segundo proyecto, se modificaron la planta, el alzado y el sistema de abovedamiento del presbiterio, pero también, se introdujeron importantes cambios en la articulación y en el ornato de los paramentos interiores [fig. 85]. En efecto, se sustituyó la galería de arcos de medio punto angrelados por otra ciega, estrictamente decorativa, que se interrumpe en el paño central del presbiterio, allí donde se había previsto instalar el retablo, y en los extremos de los brazos del transepto, en este caso, para abrir unos ventanales mucho mayores que los planteados en la muestra del Prado, los únicos a los que no llegará a renunciarse.

Además, los extremos del crucero no se cerraron con bóvedas de crucería simple con ligaduras rectas en sus lomos, sino con otras de un diseño ligeramente más complejo, que cuentan con una sola ligadura recta, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y con terceletes en los lados cortos [fig. 86]. También se introdujeron muchos cambios en el cimborrio [fig. 87]. En primer lugar, las trompas no se decoraron con las armas de los promotores de la empresa, sino con una labor de “claraboya”, “vejiga de pez” o “espejuelo” que recuerda a la que se había previsto desplegar por los plementos de la bóveda del lucernario. Sobre ellas se levantó una estructura mucho más sencilla, de menor desarrollo en alzado, que se construyó sin tambor, como un cuerpo de luces en el que los vanos fueron a integrarse en los lunetos generados por el propio sistema de abovedamiento.



Fig. 85. Toledo. San Juan de los Reyes. Vista general, distorsionada, como la de la muestra del Prado, solo que tomada con un objetivo de ojo de pez, del conjunto de la cabecera. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 86. Toledo. San Juan de los Reyes. Cabecera. Abovedamientos. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 87. Toledo. San Juan de los Reyes. Cimborrio. Interior. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

El hecho de que se prescindiera del tambor, un cuerpo ciego que habría resultado necesario, entre otras cosas, para que las cubiertas de la nave, de los brazos del transepto y del presbiterio hubiesen podido entregar en el prisma sin comprometer la eficacia de los vanos abiertos en sus lienzos murales, debió de trasladar el problema del encuentro de todos estos tejados con el cimborrio al cuerpo de luces, y más concretamente, a los vanos correspondientes al eje direccional del templo y el transepto, que no sabemos si llegaron a verse parcial —o incluso, totalmente— interceptados en el mismo momento de la construcción, pero que, desde luego, terminaron cegándose. Con el tiempo, las dudas sobre la estabilidad de la estructura llevarán a cerrar los vanos del ochavo más próximos al cuerpo de la iglesia, e incluso a clausurar parcialmente los otros dos, los más cercanos a la cabecera, los únicos que continuaban siendo completamente eficaces, lo que, paradójicamente, acabará dejando el cuerpo de luces prácticamente ciego.

La configuración de una única cubierta, completamente independiente, para el buque del templo, así como el aterrazamiento de los brazos del transepto y la propia capilla mayor durante los trabajos de restauración acometidos en el edificio a comienzos de este mismo siglo, permitieron liberar el cimborrio, y dejarlo completamente aislado. Esta circunstancia llevó a valorar la posibilidad de abrir sus vanos, pero, a pesar de que los informes realizados, entre otras cosas, para

estudiar la viabilidad de la operación, terminaron arrojando unas conclusiones favorables, al final, acabaron dejándose condenados.[131]

Por otra parte, la bóveda volteada sobre el cimborrio [figs. 88a y 88b] presenta un desarrollo geométrico muy complejo, que es el que permite explicar, en última instancia, su propio diseño de crucería, que terminará adoptando una configuración radicalmente distinta a la planteada en la muestra del Prado. Por todo ello, su descripción debe partir, necesariamente, de los lienzos del prisma hacia el polo de la bóveda, es decir, desde el exterior al interior, y en sentido ascendente.

Desde estos presupuestos, la bóveda cuenta con ocho sectores de arranque que presentan sus perfiles exteriores perfectamente delimitados mediante sus propios nervios; de los cuales, los correspondientes a los ochavos son bóvedas triangulares de tres nervios —y consecuentemente, tres paños—, mientras que los cuatro restantes son simples lunetos. Los vértices superiores de las primeras están unidos entre sí mediante unas ligaduras rectas que generan una suerte de cuadrado regular en torno al polo, cuya sección es prácticamente plana. De ellos parten, prolongando de alguna manera los nervios de la bóvedas triangulares que mueren en ellos, y adoptando —al menos, aparentemente— su mismo perfil geométrico, unas ligaduras rectas que convergen en el polo de la bóveda, y dos nervios curvos que modifican su flexión en su desarrollo y alcanzan los vértices de los lunetos generando un segundo "cuadrado" exterior de perfiles "ondulados", girado con respecto al interior.

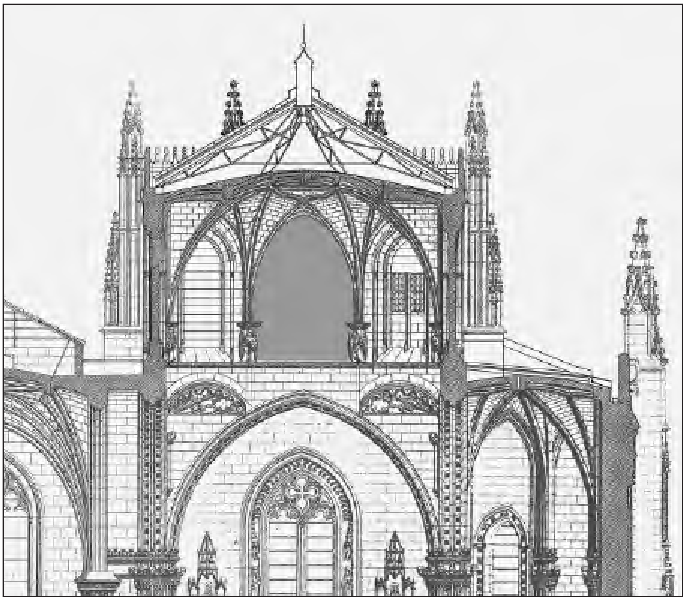
Se trata, en consecuencia, de una bóveda que presenta un desarrollo geométrico sumamente complicado, con diferentes secciones curvas en los sectores de arranque, y otra prácticamente plana en torno al polo, que, en todo caso, parece prolongarse más allá de los límites exteriores del cuadrado central.[132] A esta fragmentación le corresponde un diseño de crucería igualmente complejo, estrechamente relacionado con los de las bóvedas de la nave y el sotacoro del templo, adjudicados a Guas sin discusión,[133] que está compuesto por una multiplicidad de nervios de escaso desarrollo, que, a pesar de la impresión que podrían trasladar al yuxtaponerse unos con otros, no son nervios paralelos entrecruzados en los que quepa buscar el peso de la tradición islámica; un aspecto

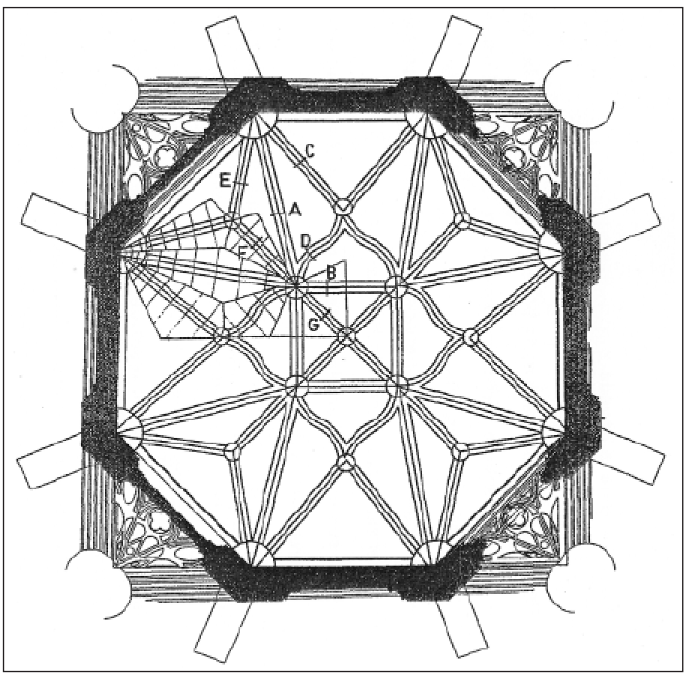
---

[131] HUERTA FERNÁNDEZ, S., *Informe sobre la estabilidad del cimborrio de la iglesia de San Juan de los Reyes, Toledo*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.

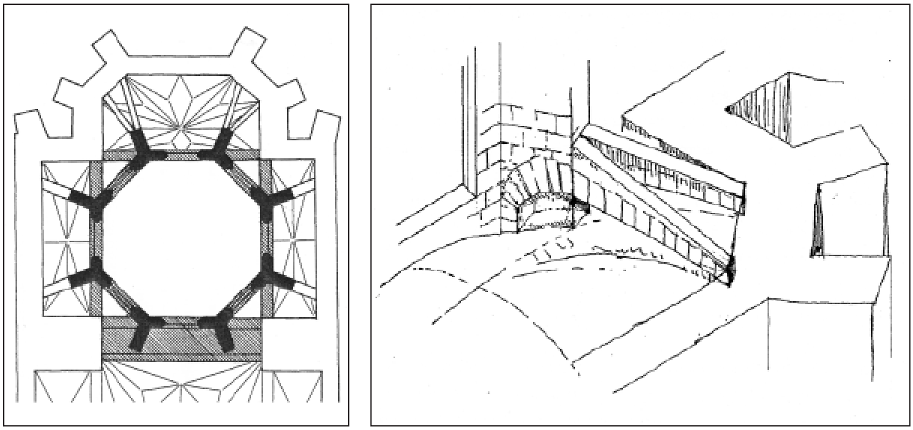
[132] Sobre todas estas cuestiones, véase lo señalado *ibidem*, p. 17, y p. 19.

[133] El estudio de estos diseños, en PALACIOS GONZALO, J. C., *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*, Madrid, Munilla-Lería, 2009, pp. 158-160.





Figs. 88a y 88b. Sección del cimborrio de San Juan de los Reyes de Toledo (Monumentos Arquitectónicos de España, Ana López Mozo y Javier Contreras) y planta, con la proyección de la bóveda (Ana López Mozo).



Figs. 89a y 89b. Disposición de los arbotantes en torno al cimborrio de San Juan de los Reyes de Toledo (Santiago Huerta Fernández).



Fig. 90. Toledo. San Juan de los Reyes. Cimborrio. Exterior desde el testero. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

en el que ha venido insistiendo la historiografía artística en su esfuerzo por convertir al maestro bretón y a su arquitectura en los máximos exponentes de la supuesta "hispanización" que habría experimentado el Tardogótico de raíz septentrional en el solar peninsular,[134] en esencia, porque la bóveda no dispone de un solo nervio continuo, y no se trata, por consiguiente, de una bóveda de nervios entrecruzados; lo que, en cualquier caso, aunque parezca que huelgue decirlo —entre otras cosas, porque ya se ha señalado con anterioridad—, tampoco tendría por qué haberla convertido, ni necesaria, ni automáticamente, en una estructrura de raíz islámica o hispanomusulmana.

Finalmente, las obras de restauración comentadas unas líneas más arriba, y más concretamente, los trabajos desarrollados en torno al cimborrio, permitieron descubrir, bajo las antiguas cubiertas, toda una serie de arbotantes tendidos entre los flancos del lucernario y los muros perimetrales de los brazos del transepto y la propia capilla mayor —simples los primeros, doblados los segundos— [figs. 89a y 89b], ideados para poder levantar sobre ellos, sin trasladar esfuerzo vertical alguno a los abovedamientos de todos estos espacios, los contrafuertes y los pináculos de todos los ángulos del prisma [fig. 90], excepto los del lienzo de poniente, en conexión con la nave, que, tal y como pudo comprobarse, se elevaron directamente sobre el potente arco volteado sobre este mismo punto, en la embocadura de la cabecera.

El análisis detenido de las fábricas vino a poner de manifiesto que todos estos elementos se habían realizado una vez concluido el cimborrio, y lo que es más importante: que no se materializaron por una necesidad de carácter estructural, sino por una cuestión estrictamente estética, tratando de conseguir que el lucernario pudiera parecer más alto de lo que realmente era, lo que, unido al descubrimiento de que tanto los estribos, como los pináculos, se ejecutaron conforme a unos principios estructurales propios del Tardogótico alemán,[135] invita a identificar todas estas actuaciones con las que debieron de contemplarse dentro

---

[134] Aunque se echan en falta algunas referencias bibliográficas importantes en la génesis del constructo historiográfico (por ejemplo, Lambert, É., "La première Renaissance Espagnole et ses 'cimborios'", *La Revue de l'Art*, 280, 1926, pp. 193-204, espec. pp. 196-200), resulta especialmente clarificadora la exposición del fenómeno ofrecida por González Ramos, R., "Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana…*, *op. cit.*, pp. 325-337; González Ramos, R., "The Hispano-Islamisms of Juan Guas. The fabrication of a Historiographical Stereotype", *Mirabilia Ars*, 2, 2015, pp. 104-139.

[135] Huerta Fernández, S., *Informe sobre la estabilidad…*, *op. cit.*, pp. 5-6, pp. 7-8, p. 11, p. 23, p. 28, y p. 31.

del *acreçentamiento*; una intervención ideada por Colonia que tendría que haberse completado con el chapitel de hoja de lata, el único elemento reflejado en su *muestra e patron* del que nos dan cuenta los documentos escritos, que, tal y como ya se ha señalado, los Egas y los yernos de Guas se negaron a realizar, y a la postre, no llegó a materializarse nunca.

El cimborrio de la catedral de Orense

El impacto del cimborrio burgalés también puede descubrirse en el levantado sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Orense, que vino a sustituir a otro anterior.[136] El proyecto, asumido tras la reparación de los daños ocasionados en el venerable templo gallego en el curso de los enfrentamientos mantenidos entre los condes de Benavente y de Lemos en 1471,[137] recibió el impulso del cabildo bajo el gobierno eclesiástico del obispo de origen genovés Antonio Gentil, cardenal de Santa Práxedes, que tuvo en encomienda el obispado entre 1486 y 1507, y vino a inscribirse dentro de *la grande obra con que se perficionò* [la capilla de Santa Eufemia]*, cimborrio, crucero, y presbiterio*; un ambicioso programa de reforma del edificio.[138] Su construcción, encomendada al maestro Rodrigo de Badajoz (doc. 1498-1542) en 1498, se llevó a cabo entre 1498 y 1505 [figs. 91a, 91b y 91c].[139]

Para elevarlo, se doblaron los arcos torales y se tendieron otros cuatro en los flancos, que más allá de desarrollarse —y de funcionar— como trompas, se entrecruzan con los primeros, formando con ellos una suerte de encadenado que sirve de base al lucernario. El prisma está definido por ocho potentes pilares angulares de sección trapezoidal entre los que se voltean dos teorías de arcos —rebajados los de la primera, y de medio punto los de la segunda—, que, más allá de definir los dos pisos en que se organiza el cimborrio al interior, permiten entibarlo dos veces, a dos cotas diferentes. Primero, a media altura, en donde la función estructural desempeñada por estos arcos —que constituyen una autén-

---

[136] Cendón Fernández, M. y Chao Castro, D., "Las catedrales gallegas al final del Medievo", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla…*, *op. cit.*, pp. 55-84, espec. p. 65.

[137] Para todas estas intervenciones, véase Vázquez Castro, J., "Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, pp. 37-98.

[138] Muñoz de la Cueba, J., *Noticias historicas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, Madrid, Imprenta Real, 1726, p. 142, y p. 272.

[139] Gutiérrez López, Mª del C., "Rodrigo de Badajoz, maestro de obras de comienzos del siglo XVI en Ourense", *Boletín Avriense*, 36, 2006, pp. 47-62, espec. pp. 54-55.





Figs. 91a y 91b. Orense. Catedral. Cimborrio. Exterior y detalle del interior.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

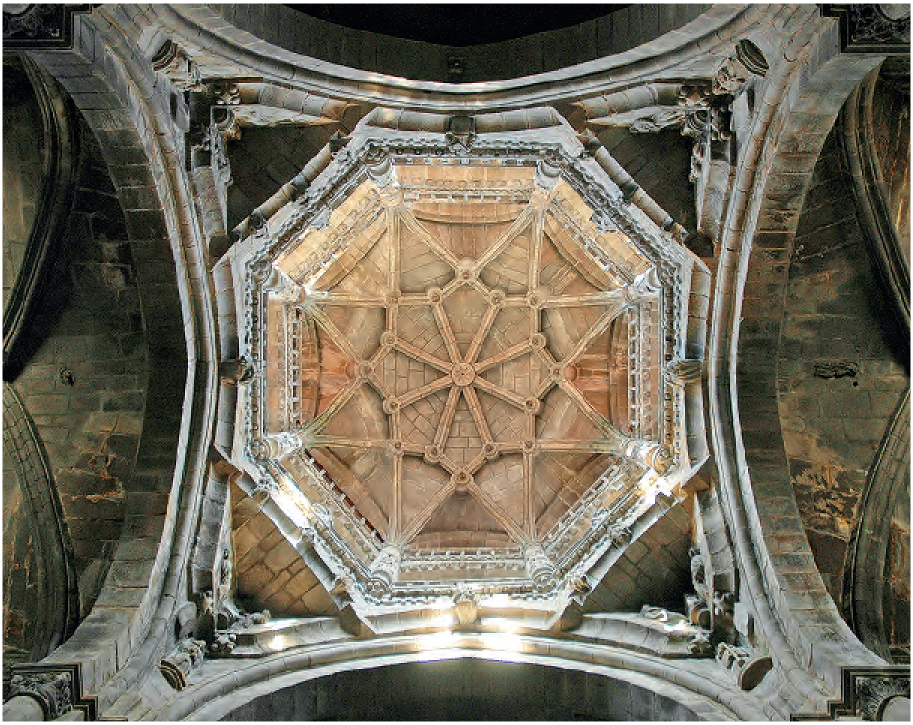


Fig. 91c. Orense. Catedral. Cimborrio. Sistema de abovedamiento.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

tica correa de entibo—, queda simbólicamente subrayada al exterior mediante una cadena de gruesos eslabones labrados en la piedra, y en segundo lugar, justo al nivel del que arranca la bóveda.

El primer cuerpo resulta perfectamente transitable gracias a los pasos abiertos en el grosor de los pilares, y muere en la primera teoría de arcos rebajados, que funcionan como puentes, ya que sus lomos proporcionan la base para el andito, asimismo practicable, del segundo cuerpo de vanos de iluminación. De este punto arrancan, por un lado, la segunda teoría de arcos, que pasan a integrarse en el sistema de abovedamiento como embocaduras de los lunetos habilitados en su base, y por otro, los nervios que, más allá de delimitar los perfiles exteriores de estos triángulos curvos, permiten definir el diseño de crucería de la bóveda.

No en vano, de los frentes de cada uno de los pilares arrancan dos nervios rectos de trayectorias divergentes, tendidos como si tuvieran que saltarse dos vértices, pero que, en realidad, se cruzan con los lanzados desde el flanco adyacente, delimitando los lunetos, y mueren sin alcanzar su objetivo, fundiéndose

con los volteados desde el siguiente, generando un diseño estrellado —de ocho puntas— en torno al polo. Finalmente, de las claves en las que se encuentran estos nervios, parten ocho ligaduras rectas que convergen en el polo de la bóveda.

A pesar de que, en este caso, no hemos podido disponer de instrumentos de representación gráfica totalmente precisos, su geometría parece presentar, como la de la bóveda del cimborrio de San Juan de los Reyes, varias secciones diferentes, por lo menos, en los lunetos, y en el resto de la solución de abovedamiento, que parece englobar los frentes de las trompas situadas entre los triángulos curvos, y la propia estrella central, que se cierra con un aparejo diferente, de hiladas concéntricas.

Sobre la bóveda, aún se levanta un último cuerpo, tan sólo perceptible desde el exterior, que se abre mediante vanos de medio punto y se cierra con una teoría de merlones y almenas que presenta un tratamiento ornamental muy destacado, con puntas de diamante en la base y decoración imbricada en los frentes —quizás en relación todavía con el antiguo arquetipo compostelano, ya desaparecido para entonces—, en la que se integran los pináculos que coronan los contrafuertes, que son recambiados y de sección decreciente en altura.

La junta de maestros celebrada en Zaragoza en 1500

Los ecos del primer cimborrio burgalés —y las experiencias desarrolladas en Toledo— también llegaron a la Corona de Aragón, y más concretamente, a Zaragoza. Allí, las obras de ampliación de la seo habían comprometido la estabilidad del viejo cimborrio medieval recrecido en tiempos de Benedicto XIII, lo que obligó a convocar una junta de maestros en 1500.

Los asientos de fábrica permiten descubrir que un estudiante acudió a Huesca y a Montearagón, en las inmediaciones de la capital altoaragonesa, para convocar al *maestro de Guesca*, sin duda, Juan de Olótzaga, que estaba dirigiendo las obras impulsadas en la catedral de la ciudad por el obispo Juan de Aragón y Navarra (1459-1526),[140] y a un desconocido *mossen Carlos*; que otro viajó a

---

[140] Sobre estas obras, véase ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta "Editorial V. Campo", 1924, pp. 32-40; ARCO, R. DEL, "La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias", *Archivo Español de Arte*, 96, 1951, pp. 321-327; ARCO, R. DEL, "El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del Príncipe de Viana", *Príncipe de Viana*, 42-43, 1951, pp. 39-82, espec. pp. 56-59; ARCO, R. DEL, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4, 1952, pp. 53-89, espec. pp. 62-64, y pp. 70-73; DURÁN GUDIOL, A., "La catedral de Huesca", en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 89-116, espec.

Toledo *por el maestro con la letra de Su Senyoria*; otro a Barcelona *por la misma razon*, y que Johan Burdiel *fue a Valencia* [a] *por maestre Conde*, sin duda, Pere Compte (doc. 1454-1506).[141] Los mismos asientos permiten descubrir, que, por lo menos, acudieron *dos maestros castellanos que vinieron de Toledo*; *Johan Font*, que llegó de la ciudad condal, y *mossen Pedro Carlos*.

Como es sabido, en una de las copias manuscritas de la *Historia ecclesiastica* de Zaragoza escrita por Diego de Espés en los años setenta del Quinientos que se conservan en la Biblioteca Capitular de la capital aragonesa, una mano anónima, probablemente ya en el siglo XVIII, trató de identificar a uno de los dos maestros que acudieron desde Toledo, escribiendo el nombre de Enrique Egas en el espacio que se había dejado en blanco para poderlo hacer.[142] Aunque desconocemos qué fuente pudo utilizarse para realizar tal precisión, la participación del maestro en la junta parece perfectamente plausible, puesto que acudirá a la capital aragonesa poco después, en 1504, para intentar desencallar el proyecto, lo que permite intuir que lo conocía, aunque tendrá que abandonar la ciudad del Ebro por indicación expresa del monarca, Fernando *el Católico*, para ponerse al frente de las obras del Hospital Real de Santiago de Compostela.[143]

Por su parte, *Johan Font* ha sido identificado con el nieto homónimo de Marc Safont (*ca.* 1385-1458), que además de alcanzar la maestría mayor de la catedral de Barcelona, y de dirigir las obras tanto del monasterio de San

---

pp. 98-104, y Durán Gudiol, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 131-139.

[141] El más completo trabajo sobre el maestro, Zaragozá Catalán, A. y Gómez-Ferrer Lozano, M., *Pere Compte arquitecto*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2007.

[142] Ibáñez Fernández, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, pp. 198-200; Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 2-3, y pp. 4-7; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 163-164, y pp. 166-167; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., “ ‘Inter se disputando’…”, *op. cit.*, p. 122.

Ahora, puede consultarse la magnífica edición de la obra de Espés coordinada por Blasco Martínez, A. y Pueyo Colomina, P. (coords.), *Diego de Espés. Historia ecclesiastica de la ciudad de* Çaragoça *desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Diputación Provincial de Zaragoza, 2019. En concreto, el pasaje que nos ocupa, en pp. 658-659.

[143] Ibáñez Fernández, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI…*, *op. cit.*, pp. 198-200; Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 2-3, y pp. 4-7; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 163-164, y pp. 166-167; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., “ ‘Inter se disputando’…”, *op. cit.*, p. 122.

Jerónimo de la Murtra (Barcelona), como del cenobio benedictino de Montserrat (Barcelona), también viajó hasta Córdoba, en donde, al parecer, evacuó consultas con el rey,[144] pero no sabemos ni el motivo de su desplazamiento a la ciudad andaluza, ni el objeto, ni la fecha exacta de su encuentro con el monarca allí.

Finalmente, en el caso de *mossen Pedro Carlos*, resulta difícil de precisar si nos encontramos ante el enigmático *mossen Carlos* al que se fue a llamar a Huesca o a Montearagón, o si el nombre anotado en el registro constituye una suerte de corrupción del de Pere Compte, que, según Diego de Espés, también participó en la reunión.

Sea como fuere, lo realmente importante es que los maestros reunidos determinaron el derribo del viejo cimborrio medieval y la construcción de una estructura radicalmente distinta, revolucionaria, concebida a partir de la superposición de dos cuerpos —por primera vez— escalonados, es decir, de perfil decreciente en altura: un tambor y una linterna, de los que, la segunda, debía protegerse mediante una suerte de galería de arquillos o corredor exterior. Además, establecieron *lo que se avia de haçer en toda la obra de la iglesia* para levantar el lucernario, consiguiendo que la fábrica *quedasse acabada con seguridad y perfeccion*.[145]

La aplicación de todas estas medidas terminará retrasando, precisamente, la ejecución del cimborrio, cuya materialización última exigirá agudizar el ingenio a los profesionales encargados de la operación, que, tras varias vicisitudes, conseguirán encontrar una solución tan imaginativa como novedosa, que, como tratará de exponerse más adelante, habrá de conocer un impacto muy profundo en el medio arquitectónico aragonés del momento.

La capilla real de Granada

El proyecto original para la construcción de la capilla real de Granada, encargado a Enrique Egas en 1506, no contemplaba la elevación de ningún cimborrio sobre el recinto, pero la recuperación de este elemento, especial-

---

[144] Carbonell i Buades, M., "De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña", *Artigrama*, 23, 2008, y en Álvaro Zamora, Mª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón…*, *op. cit.*, pp. 97-148, espec. pp. 127-130.

[145] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, p. 3; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, p. 164; Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "'Inter se disputando'…", *op. cit.*, p. 122.

mente en espacios de carácter funerario vinculados a las dinastías reinantes tanto en Portugal como en Castilla, iniciado en Batalha y continuado en San Juan de los Reyes de Toledo, debió de animar a los partidarios de que la obra se realizase con mayor magnificencia, y especialmente al conde de Tendilla, para quien, *sy* [la capilla] *se acaba*[ba] *como* [estaba] *traçada, ella* [sería] *una amarga cosa*,[146] a explorar la posibilidad de enriquecer el proyecto mediante la construcción de un lucernario, probablemente de planta octogonal, en la primavera de 1509.

Los planes del aristócrata llevaron a suspender las obras el 23 de junio de ese mismo año, y tienen que ponerse en relación con varios pagos, como el satisfecho al *maestro mayor de* [la catedral de] *Sevylla* —Alonso Rodríguez († 1513)—, Cristóbal de Adonza, Pedro de Morales y Lorenzo Vázquez (act. 1490-1515) *quando venyeron a ver la capilla* [y] *a trezar el cimborrio*; o el extendido a Rodríguez, *al maestro de* [la catedral de] *Jaen* —Pedro López—, y *a los maestros de Hubeda, porque venyeron a traçar la capilla real*.[147]

Al final, el conde envió al monarca una *traça* con todas las modificaciones planteadas, que trató de explicar en la carta que la acompañaba, fechada el 12 de septiembre de 1509. Para Tendilla, *la mejor enmyenda* era *la de los pilares*, puesto que, de aplicarse, [era] *muy poco lo que se* [perdía] *de lo hecho*, y desde luego, permitía levantar el cimborrio, considerado esencial para resaltar el carácter simbólico del espacio en el que debían disponerse los sepulcros de los monarcas, que, a su juicio, [era] *una cosa que da*[ba] *mucha vista y ahermosea*[ba] *en gran manera la capilla*, y además, [hacía] *el edificio real y magnifico*, [que entonces, a su juicio, no lo era].[148]

Todas estas modificaciones, así como la adopción de otras medidas en la capilla, llegarán a imponérsele al maestro de la obra, Enrique Egas, poco antes del 2 de septiembre de 1510, pero, tal y como se comentará más adelante, las dificultades que implicaba la inclusión de esta estructura en un edificio en el que no se había previsto su construcción, y el impacto ocasionado por el derrumbe del cimborrio de la catedral de Sevilla, acaecido un año más tarde, el 28 de diciembre de 1511, terminarán implicando un nuevo cambio de pla-

---

[146] Gómez Moreno, M., "Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la capilla real de Granada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1925, pp. 245-288, y 2, 1926, pp. 99-128, espec. 2, doc. 1, p. 99.

[147] Alonso Ruiz, B., "Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada", *Goya*, 318, 2007, pp. 131-140, espec. pp. 134-135.

[148] Gómez Moreno, M., "Sobre el Renacimiento en Castilla…", *op. cit.*, 2, doc. 3, pp. 99-101.

nes, que se saldará con la renuncia definitiva a levantar un lucernario sobre la capilla real.[149]

El cimborrio de San Francisco de Medina de Rioseco

También cabría incluir entre los herederos del primer cimborrio burgalés el levantado sobre la cabecera centralizada —trebolada, triconque— de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco [fig. 92]; una estructura con la que, sin lugar a dudas, trató de subrayarse, también en esta ocasión, el carácter funerario que se había reservado a este espacio, que habría de convertirse en el panteón de los almirantes de Castilla. El diseño del templo se atribuye a Juan Gil de Hontañón (1499-1526),[150] pero su construcción se ha relacionado tanto con Rodrigo de Astudillo (doc. 1479-1516),[151] como con Bartolomé de Solórzano († 1513), que aparece documentado como vecino de la villa de los almirantes en 1484, y ocupaba la maestría de la catedral palentina desde 1488.[152] Sea como fuere, las obras, iniciadas en 1492, ya debían de estar muy avanzadas para 1514, cuando se encargó la sillería del coro, y ultimadas para 1520, cuando se bendijo la iglesia.[153] Tan solo restaría la confección de determinados elementos destinados a la

---

[149] Alonso Ruiz, B., "Un nuevo proyecto…", *op. cit.*, pp. 135-138.

[150] La atribución del diseño a Juan Gil fue planteada por García Chico en la primera edición del volumen correspondiente a Medina de Rioseco del Catálogo monumental de la provincia de Valladolid (1956).

[151] Astudillo aparece vinculado a la catedral de Palencia a lo largo de todo su discurso profesional conocido. La hipótesis de que asumiera la dirección de los trabajos de San Francisco de Medina fue planteada por García Chico en la segunda edición del volumen correspondiente a Medina de Rioseco del Catálogo monumental de la provincia de Valladolid (García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Ríoseco*, 1, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1960, p. 141), y se reproduce en Wattenberg García, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, vol. 17, *Medina de Rioseco ciudad*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003, p. 19.

[152] Su vecindad en Medina, en Vasallo Toranzo, L., "Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 66, 2000, pp. 163-180, espec. p. 164, nota nº 3, y en Alonso Ruiz, B., "Un modelo funerario del tardogótico castellano", *Archivo Español de Arte*, 311, 2005, pp. 277-295, espec. p. 288, nota nº 41. Su papel como maestro mayor de la catedral palentina, en Martínez, R., "En torno a Bartolomé de Solórzano", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57, 1987, pp. 293-302. Su vinculación con las obras de San Francisco, en Alonso Ruiz, B., "Un modelo funerario…", *op. cit.*, p. 288, y en Alonso Ruiz, B., "Los ábsides centralizados en forma de trébol: una 'rara avis' del Tardogótico castellano", en Nobile, M. R. y Sutera, D. (eds.), *L'abside. Costruzione e geometrie / The apse. Construction and geometry*, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 41-61, espec. p. 51.

[153] Alonso Ruiz, B., "Un modelo funerario…", *op. cit.*, pp. 285-288; Alonso Ruiz, B., "Los ábsides centralizados en forma de trébol…", *op. cit.*, pp. 50-51.



Fig. 92. Medina de Rioseco (Valladolid). San Francisco. Cimborrio.
Interior. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

dotación del recinto, y por lo que afecta a nuestro discurso, la ejecución de las labores decorativas en yeso realizadas por los hermanos Corral de Villalpando en distintos puntos del templo entre 1534 y 1536.[154]

El lucernario construido en este momento acabará presentando graves problemas estructurales, lo que obligará a solicitar diferentes propuestas de actuación en 1596. Juan de Ribero Rada (*ca.* 1540-† 1600) se inclinó por desmontar las trompas para volverlas a tender asegurando que *no se* [echaría] *de ver auer sido rreparo sino obra echa desde su principio con la mas antigua*. Juan

---

[154] PÉREZ VILLANUEVA, J., "La escultura en yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2-3, 1933-1934, pp. 359-383, espec. p. 361; REDONDO CANTERA, Mª J., "Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria", en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 25-68, espec. p. 51. Sobre todos estos trabajos, véase GÓMEZ ESPINOSA, T. y SARDIÑA GONZÁLEZ, G., "La obra de los Corral", en *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994, pp. 17-73, espec. pp. 20-22, y HASBACH LUGO, B., "Técnica, estado de conservación y proposición de tratamiento de restauración", *ibidem*, pp. 123-240, espec. pp. 148-155.

de Mazarredonda (*ca*. 1545-1603), Diego de Riaño (doc. 1589-1602) y Juan de Celaya (*ca*. 1551-1610) también contemplaron esta opción, pero convinieron en señalar que, si la operación terminaba demostrándose inviable, la mejor opción pasaba por desmantelar el cimborrio para levantar otro nuevo conforme a *lo que agora se vssa*. Por último, Juan de Nates (doc. 1558-†1613), que concurría junto a Felipe de la Cajiga (1527-† 1598), tan sólo llegó a considerar la posibilidad de derribar la estructura para levantar otra nueva, de planta cuadrangular —*de quadrado y no çanqueado como* [entonces estaban] *los ángulos*—, cerrada mediante una bóveda *en forma bayda, con sus compartimentos de faxas y filetes, bien distribuido y acordado (…) de suerte que* [quedara] *con mucha mayor autoridad, firmeça y proporción que* [la que tenía en ese momento].[155]

Al final se impuso la propuesta de Ribero Rada, y aunque se ha venido considerando que su intervención se saldó con la reconstrucción de toda la estructura,[156] es posible que, tal y como había contemplado el maestro, la actuación no fuera más allá del reparo de las trompas, y que no afectase ni al cuerpo de luces ni a la solución utilizada para cerrarlo, pues, tal y como se ha observado en fechas recientes, la bóveda conservaría todavía la decoración en yeso que le habrían aplicado los Corral de Villalpando.[157]

Esta interpretación obliga a inscribir el lucernario de Medina entre los herederos del de Burgos, y acaba por otorgar una especial relevancia al diseño de crucería de su bóveda, definido a partir de dos cuadrados matrices con los que se genera una estrella de ocho puntas.[158] En realidad, de la clave polar arrancan, buscando los puntos medios de los lienzos del prisma, ocho ligaduras rectas de escaso desarrollo que mueren en unas claves de las que parten, en sentido di-

---

[155] Martí y Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 488-489; García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Ríoseco*, 1, *op. cit.*, pp. 142-144; Bustamante García, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano. 1561-1641*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, p. 495, y p. 498, y Castán Lanaspa, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Editora Provincial, Diputación de Valladolid, 1998, p. 393, y pp. 395-396. Nosotros seguimos la transcripción y la interpretación de los documentos ofrecida en Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 225-226.

[156] Martí y Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos…*, *op. cit.*, p. 489; Castán Lanaspa, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia…*, *op. cit.*, p. 393, y pp. 395-396.

[157] Así se sostiene en Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 225-226.

[158] *Ibidem*, p. 78.

vergente, sendos nervios que alcanzan los flancos del octógono, delimitando, en este caso concreto, los lunetos generados en la base misma de la bóveda. Se trata de un diseño muy sencillo, que, más allá de haberse podido definir a partir del desarrollado en el primer cimborrio de la catedral de Burgos, llegará a conocer una gran fortuna tanto en la ciudad castellana, como en su entorno más inmediato, a lo largo del segundo tercio del Quinientos, y terminará sirviendo de punto de partida para nuevas fórmulas, todavía más complejas, como la utilizada en el segundo lucernario que habrá de levantarse sobre la catedral de la ciudad del Arlanzón algunos años más tarde.

El cimborrio de la catedral de Jaén

La desaparición no ya del cimborrio, sino del propio edificio sobre el que se levantó, pero también, la escasez de fuentes documentales, y el enrevesado —y tantas veces contradictorio— discurso historiográfico que se ha ido tejiendo a lo largo del tiempo tratando de evocarlo, han complicado sobremanera cualquier intento de aproximación al estudio del lucernario que llegó a elevarse sobre la catedral de Jaén.

El edificio primigenio debió de sufrir graves daños en el marco del ataque lanzado contra la ciudad por el octavo soberano nazarí de Granada, Muhammad V (1338-1391), en 1368.[159] Desde luego, las primeras referencias a la nueva fábrica aparecen inmediatamente después de esta acción militar de castigo, y la empresa se vincula con el impulso personal del obispo Nicolás de Biedma (1368-1383), que, a pesar de que no pudo ver concluido el proyecto en vida, trató de asegurar su continuidad tras su fallecimiento. Desde luego, según sus últimas voluntades, ordenadas en 1382, estableció la aplicación de todos sus bienes *pro fabrica et reparatione ecclesiae giennensis* con la indudable intención de que pudiera llegar a materializarse.[160]

[159] Esta posibilidad se plantea en Lázaro Damas, Mª S., "La catedral medieval y la obra nueva tardogótica. Los proyectos de los obispos Osorio y Fuente del Sauce", en Arco Moya, J. del y Martínez Rojas, F. J. (comis.), *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento. Exposición conmemorativa del quinto centenario de su nacimiento 1505-2005*, (Catálogo de la exposición, Jaén, Baeza, Úbeda y Albacete, 2006), Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006, pp. 76-85, espec. pp. 76-77.

[160] Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen: su estado antiguo y moderno, con demostracion de quanto necesita mejorarse su poblacion, agricultura y comercio*, Jaén, Imprenta de D. Pedro de Doblas, 1794, pp. 170-171; Jódar Mena, M., "De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la catedral de Jaén en época bajomedieval", *Espacio, tiempo y forma*, 1, 2013, pp. 169-198, espec. p. 178.

Según descripciones posteriores, el templo materializado en este momento constaba de un módulo basilical de cinco naves y de un crucero de una sola al que se abría la capilla mayor, de una profundidad muy reducida, ya que, al parecer, el transepto venía a entregar, en la práctica, en la muralla de la ciudad.[161] Sea como fuere, el edificio ya debía de sufrir graves problemas a mediados del siglo XV, porque, atendiendo a la solicitud del obispo Gonzalo de Estúñiga (1422-1457) y de los miembros del cabildo, el papa Calixto III (1455-1458) concedió toda una serie de indulgencias a quienes visitaran las catedrales de Jaén y Baeza en las fiestas de sus titulares, y lo hiciesen colaborando económicamente *ad reparationem et restaurationem dictarum ecclesiarum*; unos beneficios que habrían de quedar recogidos en una bula expedida el 14 de enero de 1458.[162]

Del estudio de las constituciones del sínodo diocesano convocado por el obispo Luis de Osorio y Acuña (1483-1496), celebrado en 1492, se desprende que el edificio se cubría con madera, y que el estado en el que se encontraban estas estructuras lígneas para entonces no debía de ser el más apropiado, ya que el prelado optó por abordar el abovedamiento del templo; una empresa para la que

[161] Según las anotaciones realizadas por Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez en 1656, *formose la Iglesia de cinco naves y por remate de ella una grande que llaman crucero. En la nave de en medio estaba el coro y enfrente un arco grande de más de diez varas de ancho y más de seis de fondo y muchas de alto y el crucero en medio y debajo de este arco la Capilla y altar mayor y retablo que estaba arrimado a la misma muralla de la Ciudad (…)* [Toral y Fernández de Peñaranda, E., "El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral nueva de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102, 1980, pp. 57-70, espec. p. 61]. Más parco resulta el relato de Martínez Mazas, para quien, *quiso aquel Prelado destruir su memoria* (de la antigua mezquita, que había servido hasta entonces de catedral), *y emprendiò la fabrica de un Edificio regular segun la forma de otras Catedrales, con cinco naves, coro, cruzero, Capilla mayor, claustro, y otras partes necesarias* [Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, p. 170].

El estudio del primitivo edificio gótico, en Martínez Rojas, F. J., "'Novam Ecclesiam egregia structura facere'. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la Catedral de Jaén. I (Siglos XV-XVI)", *Giennium*, 2, 1999, pp. 337-394, espec. pp. 341-343; Morales Gila, P., "La catedral de Jaén en época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)", en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 18-21 septiembre 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, vol. 1, pp. 337-344; Galera Andreu, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009, pp. 23-24; Jódar Mena, M., "De la aljama a la primitiva construcción gótica…", *op. cit.*, pp. 169-198; Alonso Ruiz, B., "La catedral gótica de Jaén", *Laboratorio de Arte*, 26, 2014, pp. 47-71, espec. pp. 48-51.

[162] Martínez Rojas, F. J., "'Novam Ecclesiam egregia structura facere'…", *op. cit.*, pp. 342-343; Jódar Mena, M., "De la aljama a la primitiva construcción gótica…", *op. cit.*, p. 180.

autorizó la colecta de limosnas en todas las iglesias de la diócesis.[163] Se trataba de una intervención de calado, y de hecho, según Martínez Mazas, que fue deán de la catedral y escribió su *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen* a finales del siglo XVIII, el obispo *pensó en echar* [la catedral] *por tierra, y con efecto mandò derribar el cruzero y capilla mayor, que amenazaban ruina*.[164]

Resulta muy difícil precisar cuándo comenzaron las obras, pero, a tenor de la documentación que pudo consultar Gómez Moreno, las cuentas de fábrica arrancaban en 1494, y en ese momento, con Pedro López al frente de los trabajos, *se abrían cimientos (aliçaces) y se hacían pilares moldurados*, *se acarreaba piedra franca y jabaluna en grande*, *y ayudaban al maestro de tres a cinco oficiales canteros*, *después ocho*;[165] unas referencias muy difíciles de interpretar,[166] en esencia, porque parecen referirse a operaciones diferentes, propias de estadíos constructivos distintos, secuencialmente consecutivos, solo que reunidas como si hubieran podido llegar a ejecutarse al mismo tiempo, de manera simultánea, lo que no parece demasiado plausible.

Tampoco sabemos qué recorrido pudo tener la intervención, dado que Osorio y Acuña abandonó Jaén para incorporarse al séquito que debía acompañar a la princesa Juana, la hija de los Reyes Católicos, hasta Flandes, donde habrían de celebrarse sus esponsales con Felipe *el Hermoso*. Tal y como ya se ha señalado, la comitiva se reunió en Laredo en el verano de 1496, y el prelado pudo coincidir allí con Enrique Egas, que acudió a la ciudad cántabra siguiendo la corte para asumir la finalización de las obras de San Juan de los Reyes de Toledo, pero si el contacto llegó a producirse, algo que desconocemos, nos inclinamos a pensar que no pudo tener unas consecuencias inmediatas, ya que el eclesiástico habría de fallecer poco después de su llegada a Flandes, el 9 de octubre de ese mismo año.[167]

---

[163] *Piadosa obra es onrar los tenplos de Dios e fazer limosna para la edificaçión de ellos. E por quanto fallamos que esta nuestra iglesia de Jahén está edificada de madera en la techumbre de ella, e que en muchas partes de ella la dicha techumbre está para se caer e asaz peligrosa, la qual agora nuevamente avemos mandado edificar de boveda. El qual edificio será somptuoso (…)* [Rodríguez Molina, J., *Sínodo de Jaén en 1492*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), Excma. Diputación Provincial, 1981, pp. 95-96].

[164] Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, p. 171.

[165] Gómez-Moreno, M., “La sillería del coro de la catedral de Jaén”, *Arte Español*, 13, 1941, pp. 3-6, espec. p. 4.

[166] Alonso Ruiz, B., “La catedral gótica de Jaén”, *op. cit.*, p. 54.

[167] Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, pp. 171-172; Martínez Rojas, F. J., “‘Novam Ecclesiam egregia structura facere’…”, *op. cit.*, p. 350.

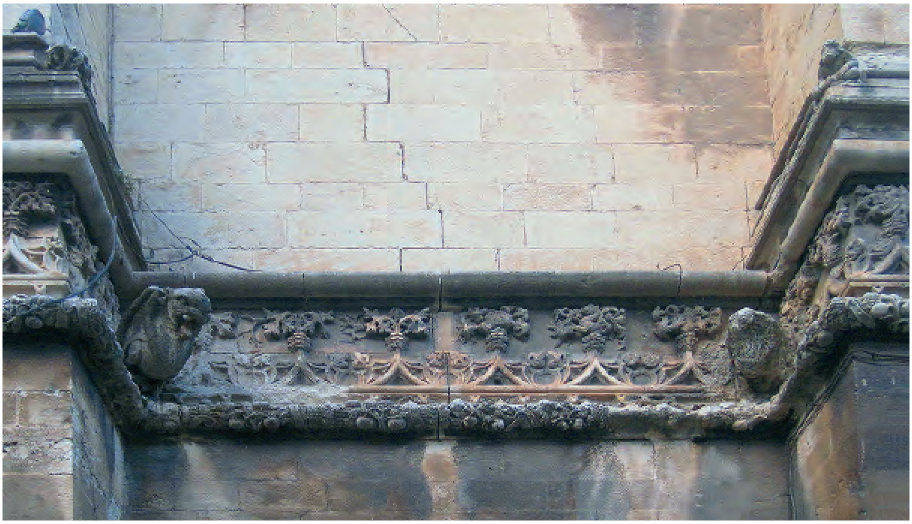


Fig. 93. Jaén. Catedral. Testero. Exterior. Moldura decorativa. Foto: Begoña Alonso Ruiz.

Tras su deceso, la sede permaneció vacante durante dos años, y todo indica que fray Diego de Deza (1498-1500), que fue designado obispo de Jaén en 1498, no llegó a residir en la ciudad andaluza en los dos años que transcurrieron hasta que Alonso Suárez de Fuente el Sauce (1500-1520) llegó para sucederle.[168] No sabemos si las obras continuaron a lo largo de este breve periodo de tiempo. En este sentido, tan sólo puede señalarse que, según la documentación manejada por Gómez Moreno, la fábrica, dirigida por López, estuvo a pleno rendimiento a lo largo de 1500, y que Enrique Egas acudió a Jaén para *visitar y tasar la obra*, encargándose personalmente de *echar la cinta de la moldura*; un elemento que se viene identificando con el friso decorativo que, reubicado, todavía recorre el muro oriental del templo [fig. 93], en diciembre de ese mismo año.[169]

Estas escuetas referencias invitan a contemplar la posibilidad de que fuera el responsable de diseñar las actuaciones impulsadas por Suárez de Fuente el Sauce a partir de este momento para convertir la cabecera del templo en digno relicario arquitectónico del Santo Rostro; una operación en cuya ejecución se sucederán Pedro López, que, desde luego, establecerá una estrecha relación

---

[168] ALONSO RUIZ, B., "La catedral gótica de Jaén", *op. cit.*, pp. 54-55.

[169] GÓMEZ-MORENO, M., "La sillería del coro de la catedral de Jaén", *op. cit.*, p. 4. La interpretación del friso, en ALONSO RUIZ, B., "La catedral gótica de Jaén", *op. cit.*, p. 64.

profesional con Egas a partir de este momento,[170] y Diego Martínez, que parece tomarle el testigo al frente de la empresa en 1513,[171] y que, desde luego, aparece documentado como *maestro de las obras de la iglesia e de todo lo que haze el obispo* —así como *su familiar e aficionado e criado*—, en el curso de un pleito interpuesto por el prelado contra el ayuntamiento de la ciudad a causa de unas obras realizadas por la corporación municipal en la plaza de Santa María, que, al parecer, afectaban a la catedral; un enojoso litigio que habrá de prolongarse entre 1516 y 1519.[172]

Entre estas actuaciones habría que situar, en primer lugar, la construcción de la capilla mayor, en la que, además del Santo Rostro, Suárez de Fuente el Sauce acabó disponiendo su enterramiento;[173] un espacio que, según las fuentes utilizadas por Gómez Moreno, se levantó entre 1509 y 1510.[174] No obstante, la complejidad de la intervención, que obligó a rasgar la muralla de la ciudad para poder construir este cuerpo, otorgándole la profundidad necesaria, pudo provocar que las operaciones se prolongasen durante varios años más todavía. Desde luego, el comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez vino a situar las obras *por los años de 1515*,[175] y según Martínez Mazas, se concluyeron en 1519.[176]

Los documentos estudiados por Gómez Moreno permiten fechar la construcción del crucero, precisamente, entre 1518 y 1519, bajo la dirección de Diego Martínez, que, al parecer, todavía trabajaba *en los arcos* —probablemente, los torales—, en 1521.[177]

---

[170] *Ibidem*, pp. 60-63.

[171] Gómez-Moreno, M., "La sillería del coro de la catedral de Jaén", *op. cit.*, p. 4.

[172] Galera Andreu, P. A. y Ruiz Calvente, M., *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del s. XVI (I)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 30-31, y doc. 179, pp. 289-302.

[173] Sobre la articulación de este espacio y su similitud con el diseñado tras el altar mayor de la catedral de Toledo, véase Alonso Ruiz, B., "La catedral gótica de Jaén", *op. cit.*, p. 58.

[174] Gómez-Moreno, M., "La sillería del coro de la catedral de Jaén", *op. cit.*, p. 4.

[175] Para el comendador, que escribe en 1656, *de este modo estuvo la iglesia muchos años, hasta que siendo Obispo don Alonso Suarez de la Fuente el Sauce por los años de 15 (1515) rompió la muralla de la Ciudad y labro la Capilla Mayor grande y le dio la entrada por debajo del arco grande que servía de capilla y altar mayor, e los púlpitos se quedaron en el sitio que antes estaban* [Toral y Fernández de Peñaranda, E., "El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez…", *op. cit.*, p. 61].

[176] *Este Prelado viendo el mal estado de la fabrica de su Catedral empezó à renovarla, sacando de cimientos la Capilla mayor en el mismo sitio que la actual con el Presbyterio, y la acabó en el año de 1519* (Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, p. 172).

[177] Gómez-Moreno, M., "La sillería del coro de la catedral de Jaén", *op. cit.*, p. 4.



Fig. 94. Jaén. San Andrés. Santa Capilla. Lucernario.

Sobre ellos, y aunque las noticias son contradictorias, debió de levantarse un cimborrio de planta octogonal, que, tal y como tratará de exponerse más adelante, terminará presentando graves problemas de estabilidad al poco de haberse concluido, y acabará desapareciendo. No obstante, es posible que guardara algún tipo de relación formal con el espléndido y poco conocido lucernario de la Santa capilla de la iglesia de San Andrés de Jaén [fig. 94];[178] un oratorio —con institución formativa asociada— que Gutierre González, un eclesiástico oriundo de la ciudad residente en Roma, habría querido fundar en la propia catedral, pero que, ante las reticencias de su cabildo, tuvo que establecerse a los pies de la parroquial giennense. Se trata de una estructura levantada con ladrillo y con yeso en torno a las mismas fechas que el cimborrio del primer templo de la

[178] Esta posibilidad ya se sugiere en Galera Andreu, P. A., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983, p. 6, y en Lázaro Damas, Mª S., "La catedral medieval y la obra nueva tardogótica…", *op. cit.*, p. 81.

diócesis, entre 1517 y 1522,[179] cuya construcción pudo correr a cargo del propio Martínez, que, desde luego, asumió la construcción de la capilla funeraria del bachiller Alonso de Murcia —vicegobernador de la Santa Capilla, al menos, desde octubre de 1518— en el mismo templo, comprometiéndose a ello mediante la suscripción del correspondiente contrato el 4 de diciembre de 1522.[180]

El cimborrio de la catedral de Sevilla y la recuperación del modelo de planta cuadrangular

Además del modelo de cimborrio de planta octogonal, la renovación del Gótico final permitirá la recuperación del de planta cuadrangular. Ya se ha señalado que, a tenor de la *traça* de Bidaurreta, Isambart propuso levantar una estructura de este tipo, cerrada con una bóveda de terceletes de cinco claves, sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Sevilla.

Tras la desaparición del maestro, la fábrica del edificio pasó por las manos de dos profesionales de origen normando, Charles Gauter, llamado Carlín (doc. 1408-1447), maestro mayor de la catedral de Sevilla entre 1435 y 1447,[181] y Juan Normán (doc. 1439-1478), maestro mayor de 1454 a 1478,[182] a los que no pudo extrañarles la solución proyectada, y más tarde, por las de Pedro Sánchez de Toledo (doc. 1436-1478), Francisco Rodríguez de Sevilla († 1482) y Juan de Hoces (doc. 1462-1496), que se formaron en la fábrica catedralicia,

---

[179] López Arandia, Mª A., *Rinascimento y reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén*, Tesis doctoral dirigida por Luis Coronas Tejada y José Miguel Delgado Barrado, Jaén, Universidad de Jaén, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Territorio y Patrimonio Artístico, 2005, pp. 494-538; Díez Bedmar, Mª C., *Urbanismo y sociedad en el Jaén bajomedieval*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, pp. 1.012-1.014; Díez Bedmar, Mª C., *Jaén en la Baja Edad Media, la configuración de una ciudad*, Jaen, Universidad de Jaén, 2007, p. 92.

[180] Porras Arboledas, P. A., *Jaén entre los Reyes Católicos y la Guerra de las Comunidades*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011, pp. 295-304, espec. pp. 300-301.

[181] Neagley, L. E., "Maestre Carlín and 'proto' flamboyant architecture of Rouen (c. 1380-1430)", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 47-59. Puede consultarse el perfil del personaje trazado en Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça…*, *op. cit.*, pp. 130-133.

[182] Rodríguez Estévez, J. C., *Los canteros de la catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 277, Neagley, L. E., "Maestre Carlín…", *op. cit.*, pp. 47-59. Véase el perfil trazado en Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça…*, *op. cit.*, pp. 137-139.

y se atuvieron con bastante escrupulosidad al plan trazado por quienes les habían precedido.[183]

Gracias a sus buenos oficios, las obras lograron avanzar a buen ritmo en un lapso de tiempo muy ajustado, y pese a la magnitud del proyecto, la fábrica comenzó a tomar forma muy pronto. No en vano, la parte occidental del templo ya estuvo en condiciones de acoger la celebración del bautizo del príncipe Juan, que tuvo lugar a comienzos de julio de 1478, dos meses antes de la jubilación de Juan Normán como aparejador; y las fuentes de archivo nos informan de que ya se estaba trabajando en uno de los pilares del crucero para 1491.[184]

Tras el fallecimiento de Juan de Hoces, acaecido cinco años más tarde, en 1496, terminará imponiéndose una dirección colegiada por parte de un maestro residente, Alonso Rodríguez, y otro visitante, Simón de Colonia, que habrán de compartir responsabilidades en el templo, por lo menos, hasta 1498.[185] A ellos les cupo afrontar la construcción del cimborrio, que ya debía de estar bastante avanzada a comienzos de abril de 1504, cuando se produjo el llamado terremoto de Carmona (Sevilla), cuyos efectos —y los de sus correspondientes réplicas— alcanzaron a sentirse en la capital andaluza, y acabaron afectando tanto al conjunto de su fábrica catedralicia, como, de manera específica, a la estructura que se estaba construyendo. En este sentido, interesa señalar que varios albañiles y carpinteros tuvieron que acudir a reconocer su fábrica el 4 de diciembre de ese mismo año.[186]

En cualquier caso, ni los efectos del seísmo, ni las preocupaciones de los responsables de la fábrica, llegaron a paralizar las obras del cimborrio. En efecto, parte de su decoración escultórica en barro cocido se contrató con Pedro

---

[183] Jiménez Martín, A., "La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla…*, *op. cit.*, pp. 179-200, espec. p. 191.

[184] Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la* 'obra nueva', Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 15-113, espec. pp. 76-77; Jiménez Martín, A., *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2013, pp. 265-272.

[185] Rodríguez Estévez, J. C., "El maestro Alonso Rodríguez", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos…*, *op. cit.*, pp. 271-360, espec. pp. 276-277.

[186] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense' y Juan Gil de Hontañón", en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, vol. 1, pp. 21-33, espec. p. 21.

Millán (*ca*. 1487-† 1507) poco después del movimiento de tierra, a mediados de junio de 1504,[187] y su *piedra postrera* se dispuso el 10 de octubre de 1506, gratificándose a Rodríguez con cien ducados por ello.[188]

El análisis de la *traça* de Bidaurreta, de la fábrica catedralicia, y de las reconstituciones gráficas del cimborrio de San Pedro de Arlanza (Burgos) [fig. 95];[189] una estructura levantada por las mismas fechas que la sevillana conforme a un proyecto que las fuentes atribuyen a Simón de Colonia,[190] nos inclinan a considerar la posibilidad de que el modelo de cimborrio de planta cuadrangular diseñado por Isambart para la catedral hispalense fuera asumido por Colonia, y que terminase aplicándose en Sevilla, en este caso, bajo la dirección de Rodríguez, de la misma manera que habría de acabar empleándose en la iglesia del monasterio burgalés.

No sabemos si Isambart llegó a determinar el desarrollo en alzado del cimborrio hispalense, o si este aspecto quedó bajo la responsabilidad última de Colonia, pero es muy probable que la propuesta de cerrarlo con una bóveda de terceletes de cinco claves recogida en la *traça* llegara a materializarse en Sevilla, porque será la solución desarrollada en San Pedro de Arlanza. En todo caso, la estructura, cuya silueta puede descubrirse en la conocida maqueta de la fachada oriental de la catedral hispalense incluida en el banco del retablo ma-

---

187 Gestoso y Pérez, J., *Sevilla monumental y artística*, vol. 2, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Oficina tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1892, p. 45, nota nº 2; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit*., p. 91.

188 Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit*., p. 21; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit*., pp. 94-95.

189 Merino de Cáceres, J. M., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 02. El trazado del cimborrio de San Pedro de Arlanza", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 160-161.

190 La construcción del cimborrio de San Pedro de Arlanza se integra dentro del programa de reforma integral de la cabecera del templo monástico iniciada por el abad Diego de Parra (1482-1500), y culminada por Gonzalo de Arredondo y Alvarado (1505-1518), que se viene vinculado con Simón de Colonia desde antiguo [Vallejo Bozal, J. y Teijeira Pablos, Mª D., "Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del Románico pleno en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13, 1 y 2, 1995, pp. 55-70, espec. p. 56, p. 57, y p. 70; Franco Mata, Á., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 01. Documentación y estudio de los elementos arquitectónicos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 155-159, espec. pp. 156-158]. La reconstitución del cimborrio, en Merino de Cáceres, J. M., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos)…", *op. cit.*, pp. 160-161. Sobre la estructura, véase lo señalado en Sobrino González, M., "Elementos arquitectónicos…", *op. cit.*, pp. 166-167.

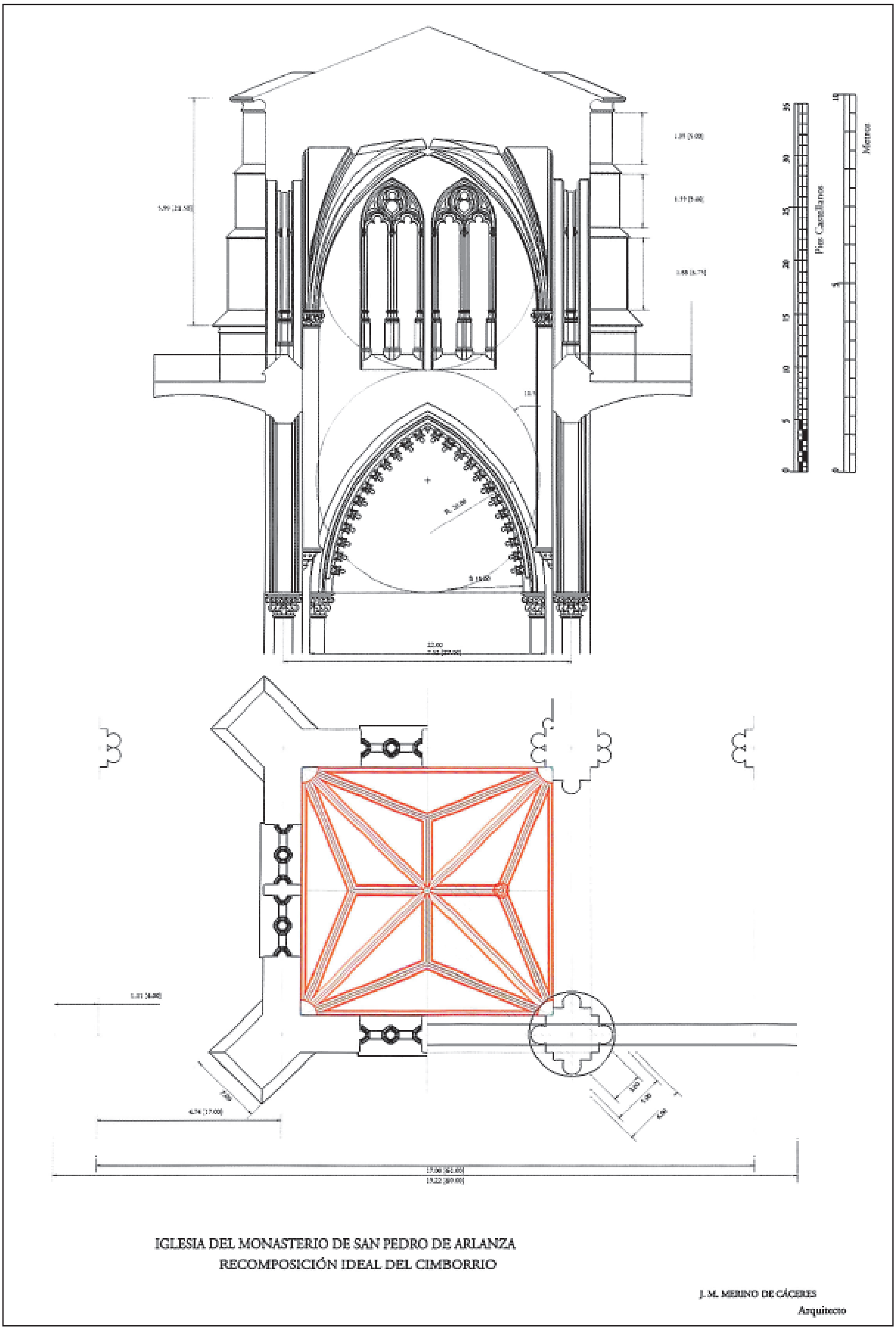


Fig. 95. Reconstitución del cimborrio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos) [J. M. Merino de Cáceres].



Fig. 96. Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla. Sevilla. Catedral. Banco del retablo mayor.

yor del templo (*ca*. 1509) [fig. 96],[191] debió de terminar alcanzando una altura considerable, dado que, según el historiador Ortiz de Zúñiga (1630-1680), era *máquina tan alta, que descollando casi otro tanto sobre el templo, llegaba casi á igualar el primer cuerpo de la torre*.[192]

Sus palabras podrían parecer exageradas, pero la realidad es que los pilares torales, dañados por el terremoto de Carmona, no tardaron en acusar los enormes esfuerzos verticales de la estructura y su recargada decoración escultórica. De hecho, la situación ya debía de ser bastante alarmante a mediados del mes de julio de 1507, cuando los canónigos mostraron sus reticencias a que Rodríguez abandonase la ciudad del Guadalquivir para dirigirse a las Canarias *por cuanto* [estaban] *dos pilares malos e* [convenía] *su presencia para ellos*,[193] y aunque continuó trabajándose en las figuras de barro cocido destinadas al lucernario sin

---

[191] Jiménez Martín, A., "40. Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla'", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 188-189.

[192] Citamos a partir de la edición de Antonio María Espinosa y Carzel (Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucia*, Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. 3, p. 282).

[193] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit*., p. 21; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit*., p. 96.

solución de continuidad, como si el derrumbe no pudiera llegar a producirse,[194] al final, se cumplieron los peores pronósticos, y la estructura acabó viniéndose a tierra el 28 de diciembre de 1511, arrastrando consigo el grueso de las imágenes realizadas —e instaladas— para entonces.[195]

Los efectos del derrumbe

Las modificaciones al proyecto original para la construcción de la capilla real de Granada, introducidas poco antes del 2 de septiembre de 1510, no fueron aprobadas por el monarca hasta el mes de enero de 1512. Sin embargo, la ruina del cimborrio hispalense vino a modificar los planes de reforma que se habían trazado. Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz *el Viejo* (doc. 1498-† 1522), Juan de Álava (act. 1504-1537), y de nuevo, Cristóbal de Adonza, visitaron la fábrica en el verano de 1513, y al final, el monarca ordenó realizar la capilla *conforme al contrato y sentencias que ellos dieron* mediante una cédula expedida en Madrid el 19 de enero de 1514.[196] A ellos cabe atribuirles la solución finalmente adoptada, que implicó la renuncia definitiva al cimborrio, cuya estabilidad, mucho más difícil de garantizar que en cualquier otro edificio, ya que la capilla no se había proyectado para coronarse con una estructura de este tipo, debió de parecer poco menos que imposible después de lo sucedido en Sevilla [figs. 97; 98].[197]

El derrumbe del cimborrio hispalense también debió de afectar a la construcción del lucernario de planta cuadrangular del Hospital Real de Santiago de Compostela [figs. 99a y 99b]. Desde luego, su estructura se estaba decorando conforme a los diseños proporcionados por Enrique Egas entre 1509 y 1511,[198] pero su bóveda, estrechamente relacionada con la de la capilla de La Antigua de la catedral de Sevilla, diseñada por Simón de Colonia y realizada entre 1495 y 1504;[199] la de la capilla del arcediano —hoy de San Pedro Arbués— de la seo de Zaragoza, trazada coincidiendo con las visitas giradas al edificio por afama-

---

[194] Los datos sobre todos estos trabajos, fechados, por lo menos, en 1507, 1509, 1510 y 1511, en Gestoso y Pérez, J., *Sevilla monumental…*, *op. cit.*, pp. 45-46, nota nº 2.

[195] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit.*, p. 21; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit.*, pp. 100-101.

[196] *Ibidem*, pp. 136-137.

[197] *Ibidem*, p. 137.

[198] Azcárate, J. Mª, "El hospital real de Santiago. La obra y los artistas", *Compostellanum*, 10, 1965, pp. 863-878, espec. pp. 872-874.

[199] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, p. 86.

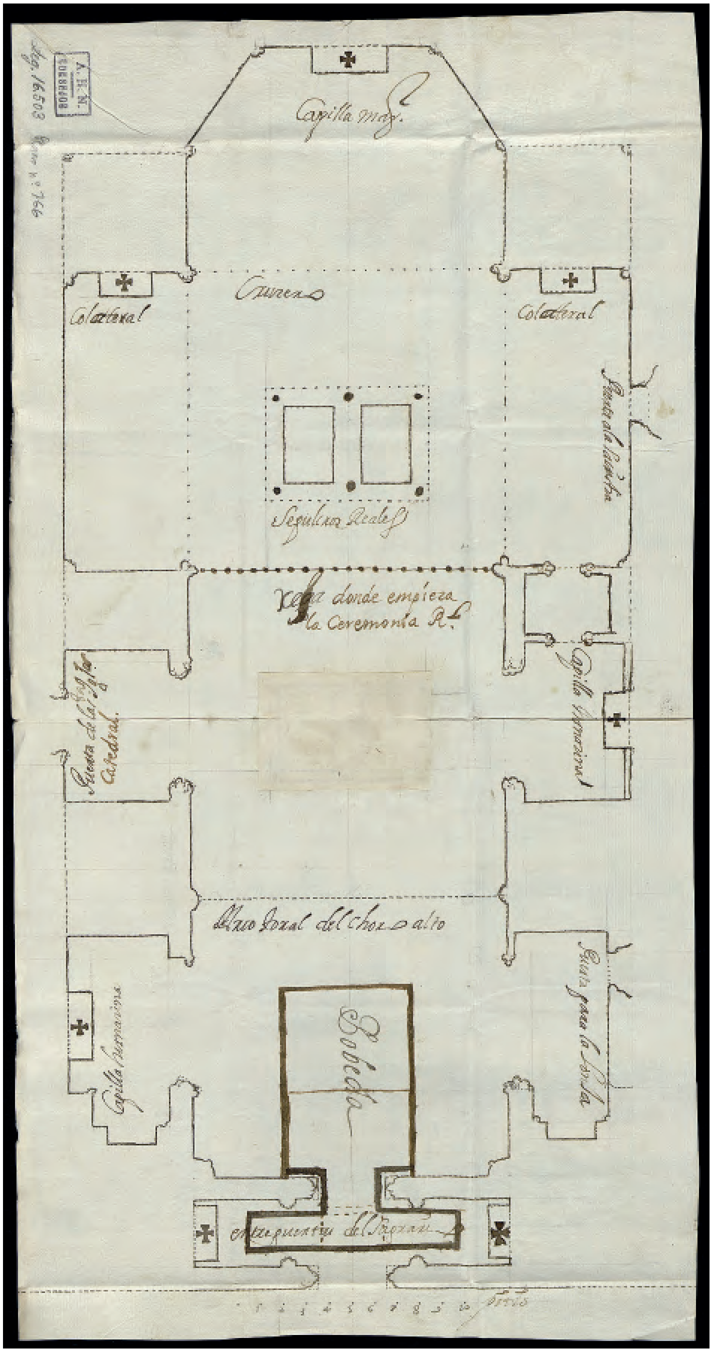


Fig. 97. Planta de la capilla real de Granada (*ca*. 1701).
Madrid [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Consejos, MPD. 7].



Fig. 98. Granada. Capilla real. Detalle de la solución de abovedamiento finalmente adoptada para el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

dos maestros como Pere Compte o Enrique Egas en relación con el cimborrio catedralicio, y construida en ladrillo,[200] o la de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Niebla (Huelva), ejecutada —asimismo en ladrillo— a partir de 1513,[201] no llegará a voltearse hasta bastantes años más tarde todavía. En efecto, la materialización última de este elemento quedó en las manos de Jácome García, un cantero estrechamente relacionado con Juan de Álava, que subcontrató la ejecución y disposición de las piezas de la bóveda con Juan Pérez, Juan de Vilameá y Diego de los Prados el 15 de abril de 1527.[202]

---

[200] Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 151-159.

[201] Infante Limón, E., "La cabecera tardogótica de la parroquial de San María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514…*, *op. cit.*, pp. 237-248.

[202] Pérez Constantí, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 8, y p. 232; Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 72-73; Rosende Valdés, A. A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Electa, 1999, pp. 35-39; Castro Santamaría, A., *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Cajaduero, 2002, pp. 493-495.





Figs. 99a y 99b. Santiago de Compostela (La Coruña). Hospital Real.
El cimborrio desde uno de los patios, y detalle de su sistema de abovedamiento.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 100a. Toledo. Hospital de Santa Cruz. El cimborrio desde el Alcázar.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

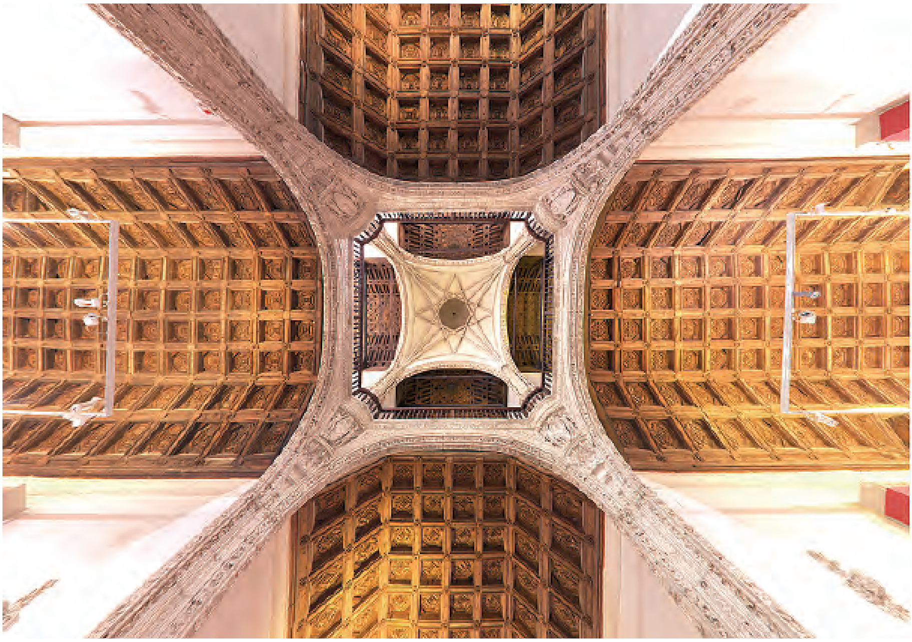


Fig. 100b. Toledo. Hospital de Santa Cruz. Imagen interior del cimborrio.
Foto: José María Moreno Santiago.

Asimismo, lo sucedido en Sevilla también pudo afectar a la definición del cimborrio del Hospital de Santa Cruz de Toledo (*ca*. 1504-1514), cuyas trazas también se relacionan con los Egas, especialmente, con Antón [figs. 100a y 100b].[203] No en vano, sus constructores apenas llegaron a levantarlo sobre los arcos torales del tramo resultante de la intersección, rigurosamente perpendicular, de las dos crujías del edificio, renunciando al cuerpo de luces, lo que obligó a desarrollar una imaginativa solución de abovedamiento para lograr la iluminación de este espacio. Con este objetivo, partiendo de un diseño de terceletes de cinco claves similar al propuesto por Isambart para el cimborrio de la catedral de Sevilla, y aplicando un ejercicio geométrico muy sencillo, similar a uno de los desarrollados por Alberto Durero en el segundo de sus cuatro cuadernos de notas y dibujos conservados en la *British Library* de Londres, fechados a caballo entre los siglos XV y XVI [fig. 101],[204] sus constructores prologaron los

[203] Díez del Corral-Garnica, R., "La introducción del Renacimiento en Toledo: el hospital de Santa Cruz", *Academia*, 62, 1986, pp. 161-181.

[204] British Library, Add MS 5229, f. 167 v.

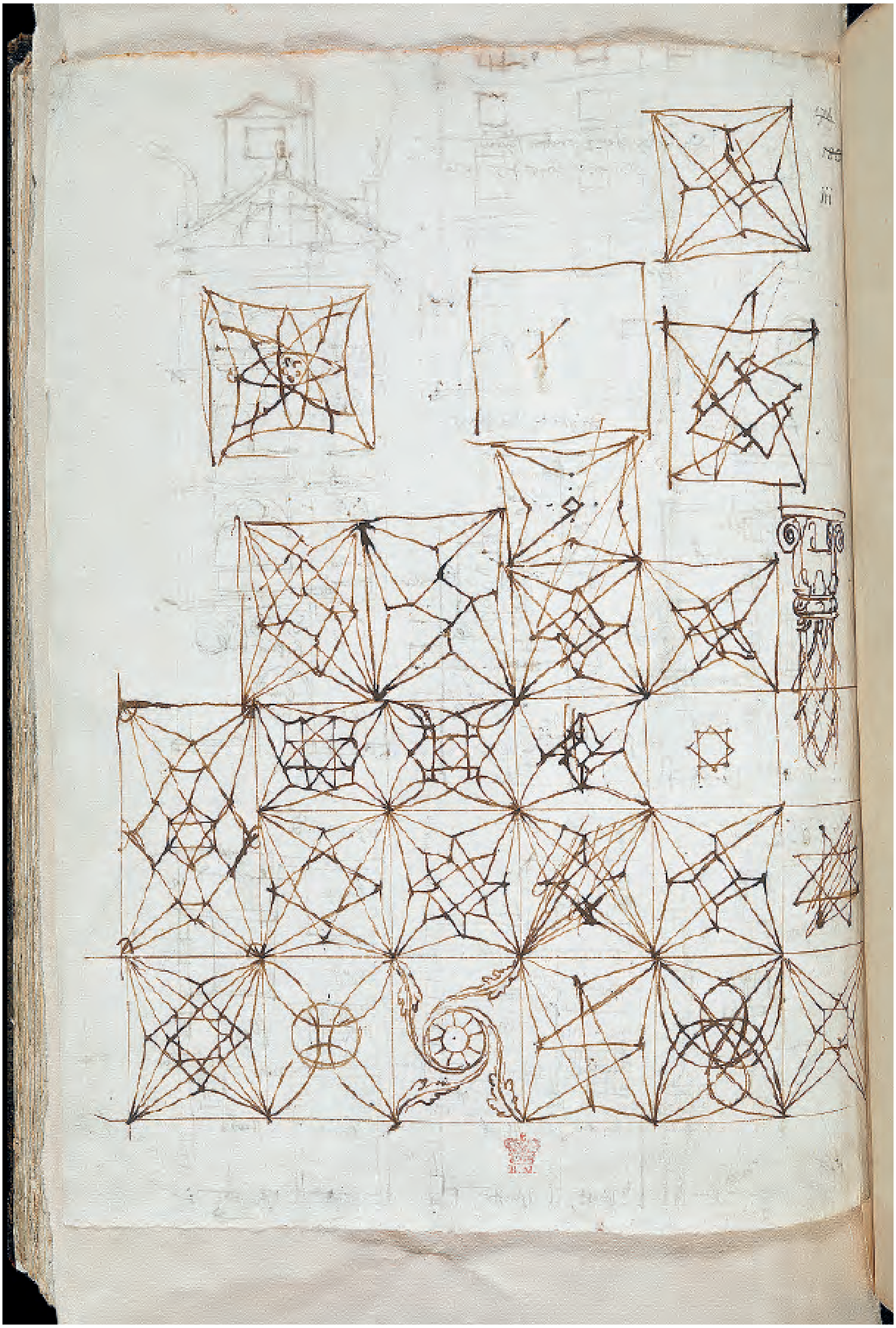


Fig. 101. Diseños de bóvedas de crucería realizadas por Alberto Durero.
© *The British Library Board* (Add MS 5229, f. 167 v).

terceletes hasta hacerlos llegar a los puntos medios de los lados adyacentes a los vértices opuestos, lo que permitirá obtener una estrella de ocho puntas, con un octógono en el polo, sobre el que terminará levantándose la linterna que se necesitaba para iluminar la encrucijada del recinto hospitalario,[205] no sabemos si en ese mismo momento, o quizás, un poco más adelante.

En este sentido, tan solo puede señalarse que la bóveda de crucería se aloja en el interior de un prisma de planta cuadrangular que adquiere, en su desarrollo ascendente, un nuevo perfil octogonal, y que su aspecto exterior, completamente anodino, difiere del que presenta la linterna, de planta asimismo octogonal, solo que girada con respecto al prisma inferior, que, construida en ladrillo, se corona con una cornisa de la que penden, sobre los dinteles de los vanos, unos motivos decorativos plenamente barrocos.

La reconstrucción del cimborrio

Tal y como cabía esperar, el derrumbe del cimborrio de la catedral de Sevilla no dejó de gravitar sobre el complicado proceso iniciado inmediatamente después del desastre para poder abordar la reconstrucción de la estructura. Las fuentes documentales nos informan de que Enrique Egas, Pedro López, Juan Gutiérrez de Ruesga y *maestre Martyn* visitaron el edificio —el primero de ellos hasta en dos ocasiones— a lo largo de 1512, y que Juan de Badajoz *el Viejo*, Juan de Álava y Juan Gil de Hontañón acudieron a examinar la estructura al año siguiente.

Los canónigos designaron a Juan Gil como maestro mayor —imponiéndole a Rodríguez como aparejador— en agosto de 1513, y Hontañón realizó las trazas para el cimborrio en marzo de 1514. Sin embargo, ni los juicios de los maestros, ni el proyecto del cántabro, debieron de convencer a los miembros del cabildo, que, *acatando la rrelacion que* [habían] *tenido de muchos edificios que de boueda de piedra se* [habían] *fecho en* [ese] *arçobispado y en otras cibdades* [de esos] *regnos y fuera del*, *los quales o la mayor parte dellos se* [habían] *caydo e otros muchos* [estaban] *a peligro de se caer*, acordaron cerrar la encrucijada del transepto con una estructura *de madera e obra de carpinteria con sus molduras e lazos* el 30 de noviembre de ese mismo año.[206]

Los capitulares, que entendían que la obra debía realizarse *cuanto mas sumptuosa e hermosamente pudiese ser*, ordenaron llamar a *los mejores maestros que*

---

[205] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, p. 82.

[206] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit.*, p. 24; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit.*, p. 106.

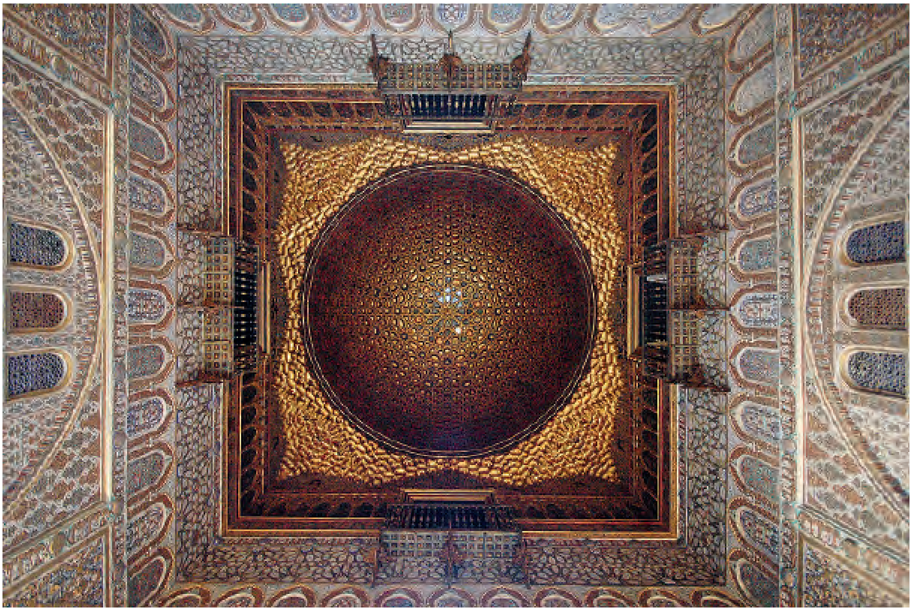


Fig. 102. Sevilla. Reales Alcázares. Salón de embajadores. Solución cupulada.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

pudiesen ser avidos,[207] y desde luego, cuatro maestros de albañilería y de carpintería acudieron al templo tan sólo unos días más tarde, el 4 de diciembre de 1514.[208]

Para algunos autores, la intención de los capitulares pasaba por cubrir el tramo con una solución cupulada de tradición islámica, completamente ciega, como la desarrollada sobre el salón de embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla [fig. 102],[209] cuya ejecución se viene situando en tiempos de Juan II de Castilla (1406-1454),[210] pero, a nuestro juicio, tampoco debe desestimarse la

---

[207] *Ibidem*.

[208] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit*., p. 24; Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas…", *op. cit*., p. 106.

[209] Almagro Vidal, A., "Proyectos y fracasos en la catedral de Sevilla. Una lectura a través de la planimetría", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 181-193, espec. pp. 186-187.

[210] Almagro Gorbea, A., "La planta alta del palacio de Pedro I en el alcázar de Sevilla", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 2015, pp. 69-115, espec. pp. 74-75; Almagro Vidal, C. y Almagro, A., "Obras en el alcázar de Sevilla en tiempos de Juan II", *Archivo Hispalense*, 102, 309-311, 2019, pp. 43-64.

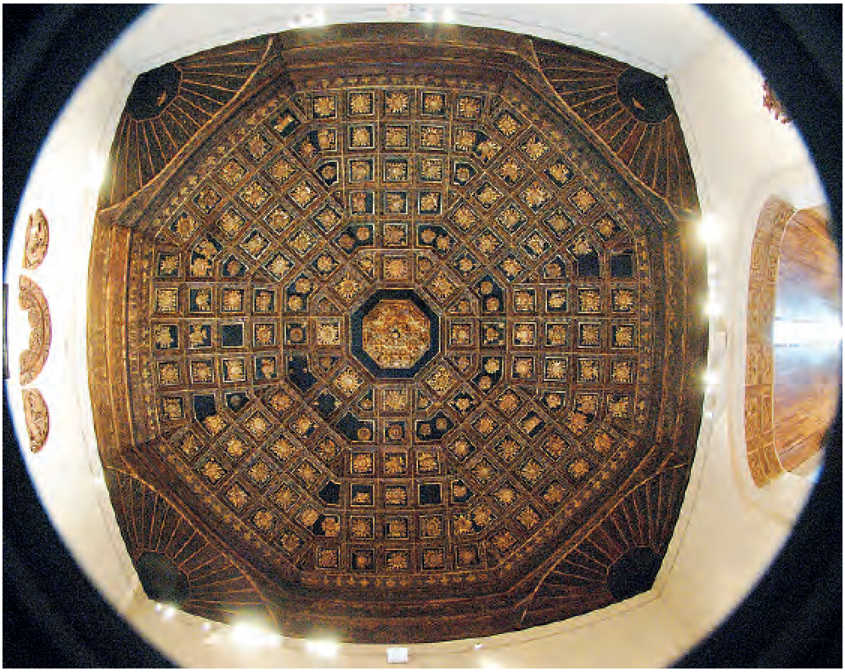


Fig. 103. Valladolid. Colegio de San Gregorio. Techumbre de la cuadra oriental de la planta superior. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

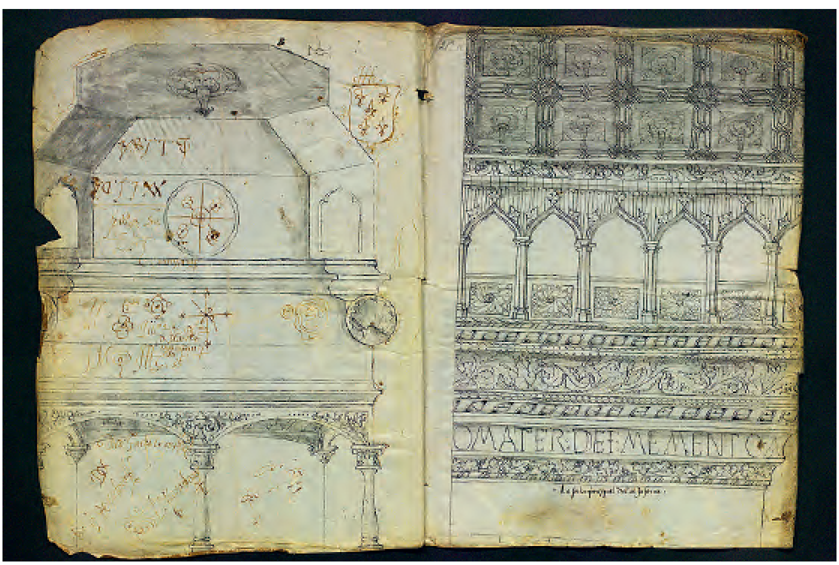


Fig. 104. Dibujos de la techumbre de la “Sala nueva” o del Trono de la Aljafería y de otra sin identificar. Madrid (Fundación Casa de Alba).

posibilidad de que los eclesiásticos persiguieran la materialización de una fórmula —formal, e incluso estructuralmente— más avanzada.

En este sentido, quizás interese recordar, que, para entonces, ya se había ensayado la posibilidad de transformar, al menos, superficialmente, una armadura ochavada de tradición islámica, sustituyendo los lazos por casetones de corte anticuario, tal y como se hizo en la techumbre de la cuadra oriental de la planta superior del colegio de San Gregorio de Valladolid [fig. 103], atribuida a los hijos del carpintero Macías († 1490) —Macías y Juan, que habrían de tomarle el testigo en el trabajo de la madera, y probablemente, Pedro, que trabajaría como pintor—, cuya ejecución ha logrado fecharse, con una argumentación muy sólida, entre 1490 y 1495.[211]

De igual manera, todo indica que en ese momento ya existían soluciones estructuralmente más complejas, como aquella, igualmente ochavada, solo que dotada de tambor, con vanos de diferentes formatos abiertos en él, representada junto a la que se había utilizado para cerrar la "Sala nueva" o del trono de la Aljafería de Zaragoza [fig. 104]; dos vistas realizadas, casi con toda seguridad, por orden de Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), obispo de Burgos y arzobispo de Rossano, en un lapso temporal que ha venido a situarse entre 1518 y 1519. Desde luego, el pergamino utilizado como soporte de las mismas acabará utilizándose como cubierta de su propio testamento, que será ordenado en Burgos el 22 de diciembre de 1523.[212]

En todo caso, pese a la aparente determinación del cabildo, sus miembros no abandonaron la esperanza de poder construir un cimborrio de piedra en ningún momento. En relación con esta posibilidad debe interpretarse el hecho de que los canónigos acordaran explorar la manera de hacerse con los servicios de *un maestro que esta*[ba] *en Barcelona* en el curso de una reunión capitular que se venía fechando el 20 de diciembre de 1504, pero que, en realidad, tuvo lugar el mismo día, pero diez años más tarde;[213] que ordenasen *llamar a ciertos maestros*

---

[211] VASALLO TORANZO, L., "La carpintería y los carpinteros del Colegio de San Gregorio de Valladolid", en Herráez, Mª V., Cosmen, Mª C., Teijeira, Mª D. y Moráis Morán, J. A. (eds.), *Obispos y catedrales…*, *op. cit.,* pp. 441-461; HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., *El Colegio de San Gregorio, fábrica insigne al servicio del saber*, Valladolid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2019, pp. 110-115.

[212] El dibujo fue dado a conocer en VASALLO TORANZO, L., *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 226-227, y fig. nº 52, p. 228. Su estudio, en VASALLO TORANZO, L. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "47. Dibujos de la techumbre de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 239-242.

[213] JIMÉNEZ MARTÍN, A., "La catedral de Sevilla…", *op. cit.*, pp. 192-193.

a Valencia y a Barcelona, proveyendo fondos para ello en enero de 1515; que requirieran la presencia de Juan Gil de Hontañón con anterioridad al 2 de junio de ese mismo año, o que acordasen *enviar por maestro mayor para esta obra* a Flandes y a Colonia once días más tarde.

En cualquier caso, todo indica que ninguno de estos deseos llegó a concretarse. Desde luego, del estudio de las referencias de archivo que han conseguido llegar hasta nuestros días se desprende, que, al final, terminaron acudiendo, una vez más, Enrique Egas y Juan de Álava, que, en efecto, aparecen documentados en Sevilla el 16 de junio de 1515.

No obstante, su juicio tampoco debió de bastar a los canónigos, que, reunidos en capítulo unos días más tarde, el 28 de junio, reconocieron con amargura que, *segun la experiencia lo* [había] *mostrado*, *no habia persona en estos reynos que pa*[ra] *la dicha obra* [fuera] *suficiente*, e, inasequibles al desaliento, acordaron buscar *un maestro de canteria que* [fuese] *singular onbre en el dicho oficio de la canteria*, primero en Roma, y en el caso de no encontrarlo allí, *en Florençia e Mylan o en otras partes*, todo ello, sin escatimar medios, *a costa de la dicha fabrica*.[214]

Pese a todo, las obras siguieron adelante de acuerdo con el proyecto trazado por Juan Gil de Hontañón, que debió de contemplar la reutilización de aquéllas estructuras que sobrevivieron al derrumbe.[215] En efecto, los canónigos acordaron voltear la única bóveda adyacente que sabemos que tuvo que reconstruirse en su integridad, *la capilla colateral a la mayor*, probablemente, la primera del brazo meridional del transepto, conforme a *la traza que fizo Juan Gil*, el 7 de noviembre de 1515,[216] y el cimborrio logró cerrarse, de manera definitiva, dos años más tarde. Desde luego, el maestro recibió una gratificación de cien ducados por ello el 16 de diciembre de 1517.[217]

Al final, se levantó un cimborrio de planta cuadrangular, de muy poca altura, que optó por cerrarse con una bóveda de crucería muy rebajada construida, en el fondo, sobre un diseño de terceletes de cinco claves, solo que enriquecido mediante la inclusión de ligaduras rectas y combados, y la cuidadosa talla de angreles en los laterales de todos los nervios, ocupando la plementería; un recurso decorativo utilizado con bastante frecuencia por Simón de Colonia, que

[214] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit*., pp. 24-26.

[215] Pinto Puerto, F., "Fábrica y forma del templo gótico", en *La catedral gótica de Sevilla...*, *op. cit.*, pp. 209-295, espec. pp. 281-285.

[216] Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense'…", *op. cit*., p. 27.

[217] *Ibidem*.

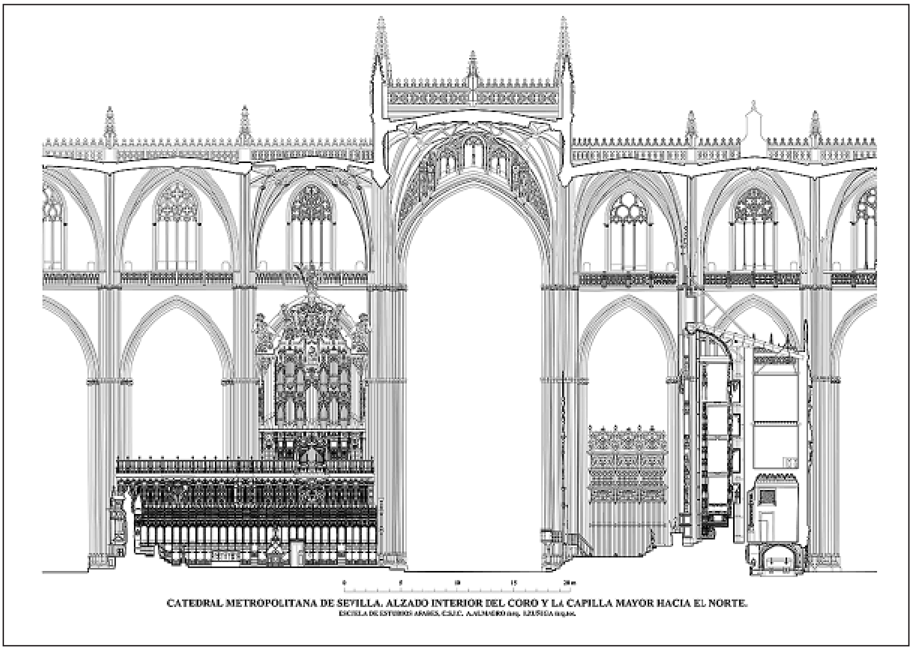


Fig. 105. Sección longitudinal de la catedral de Sevilla (Antonio Almagro Gorbea). Madrid [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (R.A.B.A.S.F.), AA-902_28].

pudo haberse empleado en la bóveda del primer cimborrio sevillano —e incluirse en éste para evocarlo—, y que, desde luego, Juan Gil de Hontañón acabará incorporando a su producción arquitectónica, utilizándolo con cierta frecuencia a partir de este momento.

En todo caso, conviene advertir que la bóveda tendida por Hontañón no nos ha llegado totalmente incólume. De hecho, el derrumbe del pilar suroeste del crucero, acaecido el primero de agosto de 1888, provocará su ruina parcial. No obstante, la estructura tratará de reconstruirse de inmediato, teniendo como objetivo prioritario la reproducción de su aspecto original; una operación que conseguirá concluirse apenas nueve años más tarde, en 1897 [figs. 105; 106a y 106b].[218]

[218] González-Varas Ibáñez, I., *La catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pp. 141-198; Ordieres Díez, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, pp. 188-192; González-Varas Ibáñez, I., *La restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, pp. 138-144; Gómez de Terreros Guardiola, Mª del V., "Adolfo





Figs. 106a y 106b. Sevilla. Catedral. Exterior e interior del cimborrio.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

Los herederos del segundo cimborrio de la catedral de Sevilla

La solución alcanzada en Sevilla vino a fijar un modelo de cimborrio de planta cuadrangular que se aplicará después en la construcción de otros lucernarios, como el de la prioral de Santa María de la Asunción de Carmona; el de la catedral de Almería, o incluso el de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. El primero se realizó bajo la maestría de Diego de Riaño (*ca.* 1495-1534), implicado en el proyecto, al menos, desde 1528 —el mismo año en el que empezó a trabajar en la catedral hispalense—, solo que en unas fechas más avanzadas, que, a tenor del programa iconográfico desarrollado en la bóveda, han venido a situarse a finales de los años treinta del Quinientos [fig. 107].[219]

Por otra parte, el lucernario de la catedral de Almería será construido por Juan de Orea (*ca*. 1525-1580) una vez superado el ecuador del Quinientos. En este caso, los fenómenos sísmicos que habían asolado a la ciudad en el pasado, así como el aspecto masivo y fortificado que se había ido imprimiendo al complejo catedralicio terminarán condicionando la construcción de este apéndice, que acabará resolviéndose como un cuerpo de luces de muy poca altura [fig. 108].[220]

Fernández Casanova y la restauración de la catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras", en *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la catedral de Sevilla (1888-1901)*, Sevilla, FIDAS (Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, Sevilla), 1999, pp. 41-59, espec. pp. 51-54. La magnitud del desastre puede intuirse a partir de las reproducciones fotográficas del derrumbe: González Roncero, J., "La fotografía del siglo XIX en la catedral de Sevilla como fuente de información sobre el Gótico", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones*, *op. cit*., pp. 371-385.

[219] Rodríguez Estévez, J. C., "El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias*, *op. cit.*, pp. 175-255, espec. pp. 216-222; Rodríguez Estévez, J. C., "La iglesia de Santa María de Carmona en el contexto del gótico catedralicio sevillano", en González Jiménez, M., Caballos Rufino, A. y Ruiz de la Rosa, J. A., (coords.), *Urbanismo, arquitectura y patrimonio en Carmona*, *Actas del IX Congreso de Historia de Carmona*, Carmona, 26-28 septiembre 2013, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 249-278; Ampliato Briones, A. y Rodríguez Estévez, J. C., "La iglesia de Santa María de Carmona. Hipótesis sobre su evolución tipológica y constructiva desde una perspectiva interdisciplinar", en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 103-113, espec. pp. 106-108; Ojeda Barrera, A., "El programa iconográfico del cimborrio de la iglesia de Santa María de Carmona", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514...*, *op. cit.*, pp. 457-469.

[220] Villanueva Muñoz, E. A., "La construcción de la catedral de Almería y la refundación cristiana de la ciudad", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, pp. 67-82; Nicolás Martínez, Mª del M. y Torres Fernández, Mª del R., "Una iglesia fuerte. La catedral de Almería", *Andalucía en la Historia*, 37, 2012, pp. 82-84.

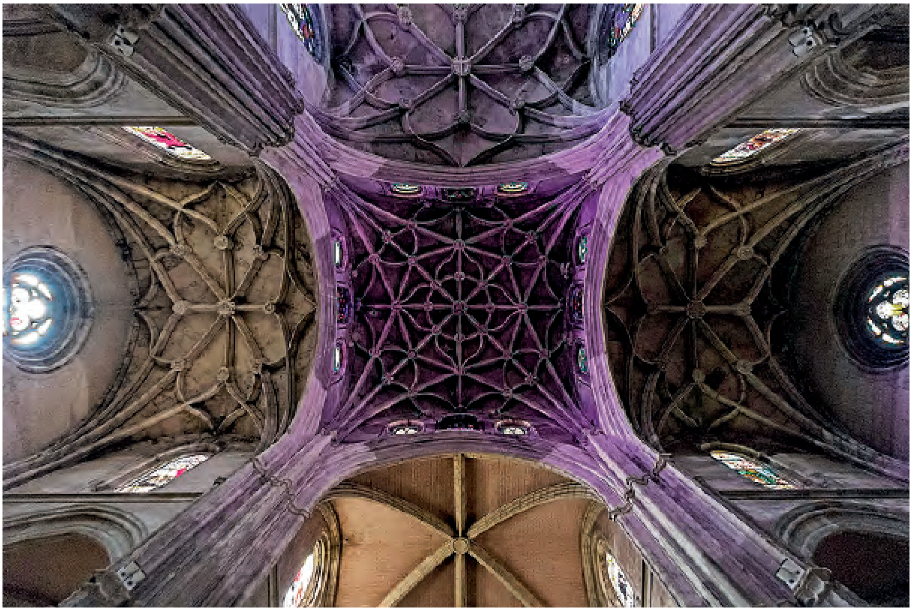


Fig. 107. Carmona (Sevilla). Iglesia prioral de Santa María de la Asunción. Cimborrio.

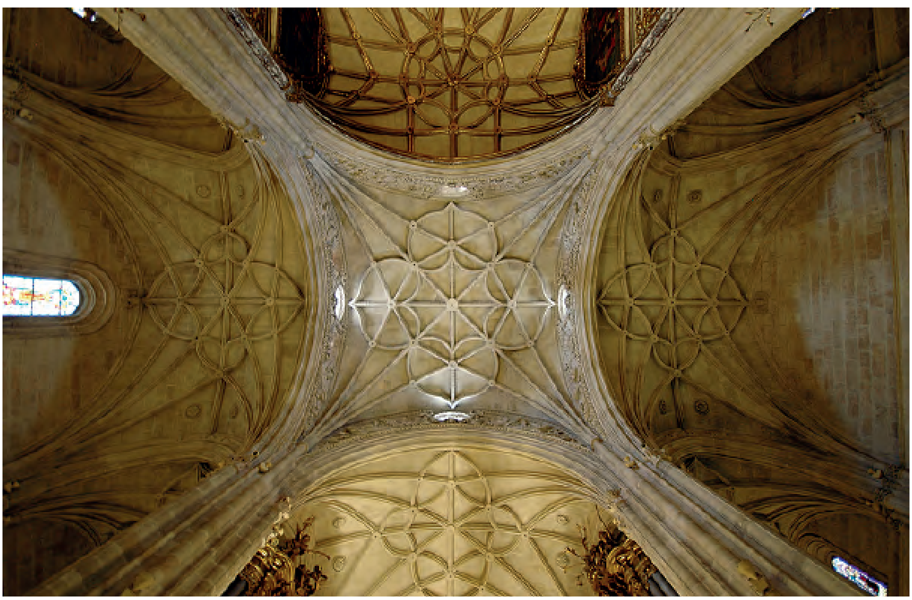


Fig. 108. Almería. Catedral. Cimborrio. Interior. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 109. Las Palmas. Catedral. Cimborrio. Interior.

Asimismo, todo parece indicar que el proyecto original para la catedral de Las Palmas, elaborado por Alonso Rodríguez, maestro mayor de la *Magna hispalense*, asumido por Pedro de Llerena, modificado por Juan de Palacios, y simplificado por Martín (1554-1562) y Pedro (1562-1577) de Narea, ya contemplaba la construcción de un cimborrio; sin embargo, como es sabido, la estructura no llegará a materializarse hasta bastantes años más tarde, bajo la dirección de Diego Nicolás Eduardo, en 1781 [fig. 109].[221]

Finalmente, la huella del cimborrio sevillano también resulta perceptible en una sección de iglesia conservada en el *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* de los *Uffizi* de Florencia (3475 A) [fig. 110]; un proyecto de carácter teórico o fantástico, cuyas similitudes —técnicas y formales— con los instrumentos de representación gráfica reunidos en el *Manuscrito de arquitectura* de Hernán Ruiz *el Mozo* (*ca.* 1505/1512-1569) ya sirvieron para situarlo en el ámbito andaluz de comienzos de la segunda mitad del siglo XVI,[222] aunque lo avanzado de determinados detalles ornamentales ha llevado a sugerir la posibilidad de que

[221] RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “El maestro Alonso Rodríguez”, *op. cit.*, pp. 302-306.

[222] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1972, diseño nº 8, pp. 29-30.

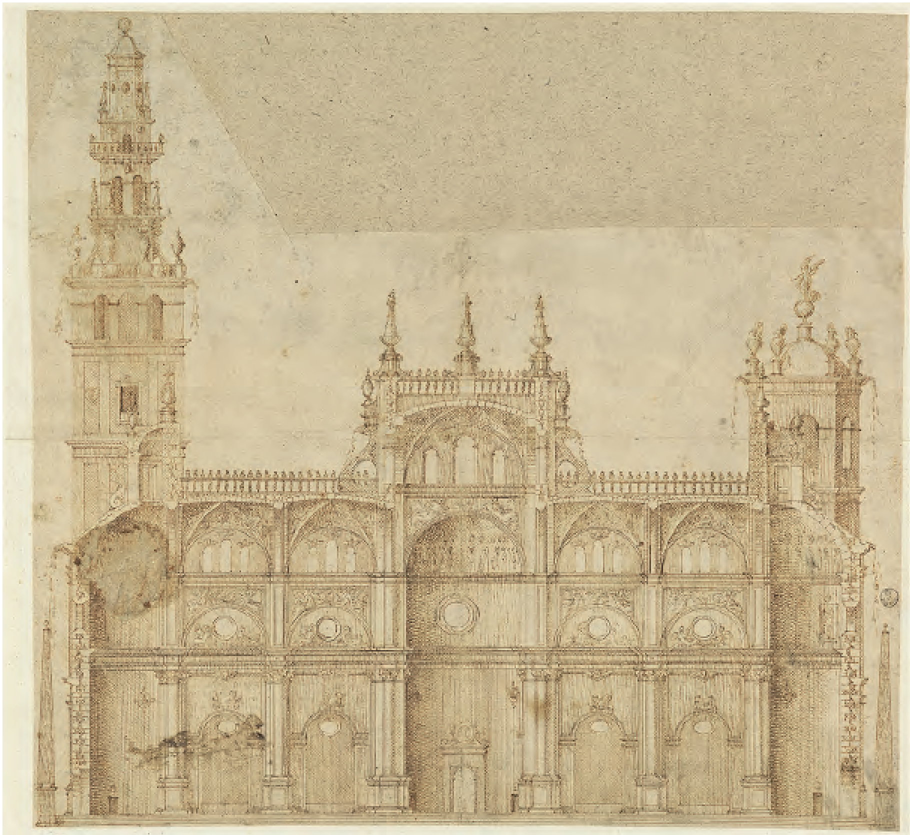


Fig. 110. Anónimo andaluz. Sección de iglesia (*ca*. 1570). Florencia.
Le Gallerie degli Uffizi. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (3475 A).

fuera obra de alguno de los seguidores dejados por el maestro en el contexto cordobés, incluido su propio hijo, Hernán Ruiz III (1530-1606), y a fecharlo un poco más adelante, en torno a 1570.[223]

Pero, más allá de todos estos proyectos, planteados en el contexto geográfico, político-administritativo, o incluso, cultural, más inmediato, interesa subrayar que el impacto del cimborrio hispalense terminará dejándose sentir en otras fábricas mucho más alejadas, como la catedral de Segovia, a la que pudo llegar de la mano del propio Juan Gil de Hontañón.

[223] Morales, A. J., "177. Sección de iglesia", en Navarrete Prieto, B. (dir.), *I segni nel tempo*, Madrid, Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 304-305.

En este sentido, interesa recordar que el archivo del templo castellano custodia cuatro diseños, dos plantas generales y dos elevaciones, conocidos desde antiguo,[224] pero relacionados entre sí, de manera inequívoca, solo en fechas recientes, que se han identificado como las vistas de dos "proyectos completos" diferentes, tras los que se ha querido reconocer el trazado por Juan Gil de Hontañón en 1524 [figs. 111; 112], y la revisión que del mismo pudo realizar su hijo Rodrigo (1500-1577) muy poco tiempo después, entre 1526 y 1527 [figs. 113; 114].[225]

Las plantas no cuentan con ninguna anotación aclaratoria como la incluida en la *traça* de Bidaurreta, pero los pilares y los arcos torales son más gruesos que el resto, y aunque no reflejan ningún detalle sobre el desarrollo vertical de los cimborrios, ni siquiera la plasmación, mediante "transparencias",[226] de

---

[224] Llaguno y Amírola, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, vol. 1, Madrid, en la Imprenta Real, 1829, pp. 181, 214, y 339; Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962; Parrondo, C., *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*, Segovia, Publicaciones de la Diócesis de Segovia, 1975, pp. 12-15; Casaseca Casaseca, A., "Trazas para la catedral de Segovia", *Archivo Español de Arte*, 51, 1978, pp. 29-51; Hoag, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985, pp. 65-66; Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, pp. 89-90; Merino de Cáceres, J. M., "La catedral de Segovia, Metrología y simetría de la última catedral gótica española", *Anales de arquitectura*, 3, 1991, pp. 5-26; Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia", en Navascués Palacio, P. y Gutiérrez Robledo, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*, *Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 167-175; Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 1997, pp. 53-65, pp. 91-102, p. 164, y p. 166; Ortega Vidal, J., "Una muestra del dibujo…", *op. cit.*, p. 354, y p. 378; Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003, núms. 1, 2, 3, y 4, pp. 12-15, pp. 16-19, pp. 20-21, y pp. 22-23; Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., *La traça…*, *op. cit.*, p. 115; Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana..., op. cit.,* pp. 389-416, espec. p. 400, y p. 409.

[225] García Ortega, A. J., "Dibujo y arquitectura en las primeras trazas de la catedral de Segovia. Nuevas hipótesis", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514…*, *op. cit.*, pp. 549-560; Alonso Ruiz, B., "56. Proyecto para la catedral de Segovia", "57. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia", "58. Proyecto para la catedral de Segovia", y "59. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 268-271, pp. 271-273, pp. 273-276, y pp. 276-278.

[226] Sobre esta convención gráfica, véase lo señalado en Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico…", *op. cit.*, p. 399, y ahora también, en Ibáñez Fernández, J., "Hacia un inventario

la previsión de apertura de vanos de iluminación, los tramos correspondientes a las encrucijadas de los transeptos se distinguen perfectamente de todos los demás. Así, el del primero de los diseños aparece decorado con unos caireles que recorren todo su perímetro interior, mientras que el del segundo presenta sus flancos "oscurecidos" con unos "abanicos" o "pies de gallo";[227] un recurso gráfico consistente en el rayado, a modo de sutil sombreado, de las zonas correspondientes a los arranques de la bóveda, que, más allá de intentar reflejar la tridimensionalidad y el propio desarrollo geométrico de los enjarjes, pudo llegar a emplearse para sugerir que la bóveda ideada para el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto tenía que voltearse a mayor altura, e incluso para insinuar que habría de contar con un sistema de iluminación propio, perfectamente diferenciado del utilizado en el resto del edificio.

Por su parte, las elevaciones no dejan lugar a dudas sobre la voluntad de levantar un cimborrio conforme al modelo de planta cuadrangular desarrollado en la catedral hispalense, con pilares recambiados en los ángulos, agrupaciones de tres vanos de medio punto en los lienzos murales, y diferentes sistemas de cierre: una suerte de media naranja nervada en la atribuida a Juan Gil de Hontañón, y una bóveda de crucería, con su correspondiente solución aterrazada, al modo sevillano, en la adjudicada a su hijo Rodrigo.

De cualquier manera, conviene advertir que, frente a estas dos propuestas, planteadas para un edificio que se estaba levantando *a fundamentis*, en el que la construcción del cimborrio no podría abordarse hasta que las obras estuvieran muy avanzadas, el modelo de planta cuadrangular aplicado en Sevilla llegará a trasplantarse y a materializarse sobre otros edificios ya construidos, como la catedral de Tuy (Pontevedra), en la que se levantará un cimborrio de planta cuadrangular cubierto con bóveda de crucería bajo el gobierno eclesiástico del obispo Diego de Avellaneda (1526-1531), es decir, en este mismo contexto cronológico [figs. 115a y 115b].[228]

---

y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 19-80, espec. pp. 38-50.

[227] Sobre el grafismo, puede consultarse Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico…", *op. cit.*, p. 402, y ahora también, Ibáñez Fernández, J., "Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos…", *op. cit.*, pp. 58-60.

[228] Cendón Fernández, M. y Chao Castro, D., "Las catedrales gallegas…", *op. cit.*, pp. 66-68.



Fig. 111. Proyecto para la catedral de Segovia atribuido a Juan Gil de Hontañón (1524). Segovia [Archivo de la Catedral de Segovia (A.C.S.), Dibujo 1/1].



Fig. 112. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia atribuida a Juan Gil de Hontañón (1524). Segovia (A.C.S., nº 5).



Fig. 113. Proyecto para la catedral de Segovia atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón (*ca*. 1526-1527). Segovia (A.C.S., Dibujo 1/2).



Fig. 114. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia atribuida a Rodrigo Gil de Hontañón (*ca*. 1526-1527). Segovia (A.C.S., nº 6).





Figs. 115a y 115b. Tuy (Pontevedra). Catedral. Exterior e interior del cimborrio.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

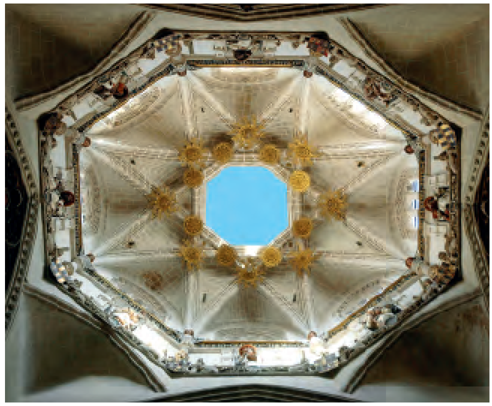
La solución aragonesa

Una vez ultimada la ampliación —y el refuerzo estructural— de la seo de Zaragoza, los responsables de la fábrica asumieron la materialización última del cimborrio cuyo diseño había tratado de definirse en la junta de maestros celebrada en 1500. La documentación nos informa de que los trabajos ya se habían iniciado para el 11 de mayo de 1520, y que se desarrollaron con celeridad. De hecho, tanto el tambor —reforzado con barras de hierro—, como su bóveda, es decir, la que puede contemplarse desde el interior del templo, conformada por ocho parejas de arcos apuntados que arrancan de cada flanco del prisma y alcanzan los fronteros saltándose dos vértices, generando al entrecruzarse una estrella de ocho puntas y un octógono en el polo, ya se habían concluido para el 3 de agosto de ese mismo año, cuando Joan Ximénez, Alonso de Leznes, Juan de Sariñena y Alí Morisco, *obreros de villa*, acudieron a *visitar, reconocer y examinar la obra fecha*, así como para asesorar a Juan Lucas *Botero —maestro de la dicha obra— en la fazedera*, esto es, en todo aquello que quedaba por hacer [figs. 116a y 116b].

El traslado notarial de su visura reviste un gran interés, ya que viene a evidenciar la existencia de un proyecto bastante bien definido, por lo menos, en sus líneas generales, cuya ejecución contemplaba la construcción de un segundo cuerpo escalonado, la linterna, sobre el polo abierto —de planta octogonal— generado por la crucería de la bóveda del tambor; pero también, la disposición de una galería de arquillos o corredor exterior en torno a este apéndice.

Los profesionales reunidos junto a *Botero* encontraron la obra realizada hasta ese momento *bien fecha y segura*, casi con toda seguridad, porque estimaron que se había conseguido una buena trabazón en la fábrica, y porque juzgaron que la estructura habría de arriostrar bastante bien, incluso aunque pudieran producirse asimetrías durante el propio proceso constructivo, bien por accidente, o bien, por cualquier tipo de fallo en los apoyos. En definitiva, todo parece indicar, que, para estos maestros, la crucería, y más concretamen-





Figs. 116a y 116b. Recreación del estado que debía de presentar la fábrica del cimborrio de la catedral de Zaragoza en el momento de la visura celebrada el 3 de agosto de 1520 (Javier Ibáñez Fernández).

te, la figura octogonal generada en torno al polo, venían a ofrecer garantías suficientes de estabilidad y firmeza como para poder cargar —y levantar— sobre ellas la linterna.

No obstante, quedaba por dilucidar el modo de construir la galería con la que se quería proteger este segundo cuerpo. Para ello, propusieron el volteo de una segunda red de arcos entrecruzados sobre el trasdós de la bóveda del tambor, con *el mesmo ochauario* que aquella, para *fundar y cargar sobre* [estos nuevos arcos] *la segunda pared do se fara la lanterna*; es decir, para levantar sobre ellos los pilares del corredor. Sin embargo, no debían de estar plenamente convencidos de la resolución alcanzada, porque recomendaron trazarla antes de llevarla a ejecución.[229]

Hicieron bien, porque su proyección gráfica, o, en su defecto, las primeras tentativas para trasladarla a la realidad, debieron de poner de manifiesto, que, de reproducirse el mismo diseño de la bóveda del tambor, acabarían superponiéndose, indefectiblemente, dos estrellas idénticas en planta, y que, partiendo de los mismos ángulos, no lograría obtenerse, en ningún caso, un octógono más amplio en el polo de la segunda, por lo que no podría construirse la estructura que quería desplegarse en torno a la linterna, ni mucho menos, dejando un corredor entre las dos.

[229] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 8-9; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 189-191.



Fig. 117. Zaragoza. Catedral. Cimborrio. Segunda red de arcos entrecruzados, tendida sobre el trasdós de la bóveda del tambor, visible a la derecha y en la parte inferior de la imagen. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Al final, se optó por tender una segunda red de arcos entrecruzados, solo que construida a partir de otro diseño, mucho más sencillo, definido a partir del lanzamiento de ocho arcos entre los flancos del tambor, dejando, en esta ocasión, un único vértice libre, lo que habría de permitir la obtención de una nueva estrella de ocho puntas, con un nuevo octógono en el polo, más amplio, pero girado con respecto al de la bóveda inferior [figs. 117; 118; 119].

Estos arcos contribuirán a entibar la estructura, y vendrán a proporcionar un punto de apoyo intermedio entre los muros perimetrales de este primer cuerpo y el arranque de la linterna para la solución de vigas y revoltones utilizada como sistema de cierre, que también cumple las veces de suelo holladero tanto de la terraza conformada en su cima, como de la propia galería de arquillos. Pero, además, las intersecciones generadas al entrecruzarse, es decir, los vértices del nuevo octógono central, vendrán a proporcionar los puntos de apoyo que se requerían para elevar los pilares del corredor, que, naturalmente, se desarrolla girado con respecto al tambor y a la propia linterna.

Finalmente, la galería se cerrará con un nuevo sistema de vigas y revoltones, y la linterna, con una *antosta*, esto es, con una bóveda tabicada, cuyo intradós luce un diseño de terceletes de nueve claves en el que la central y las subsidia-

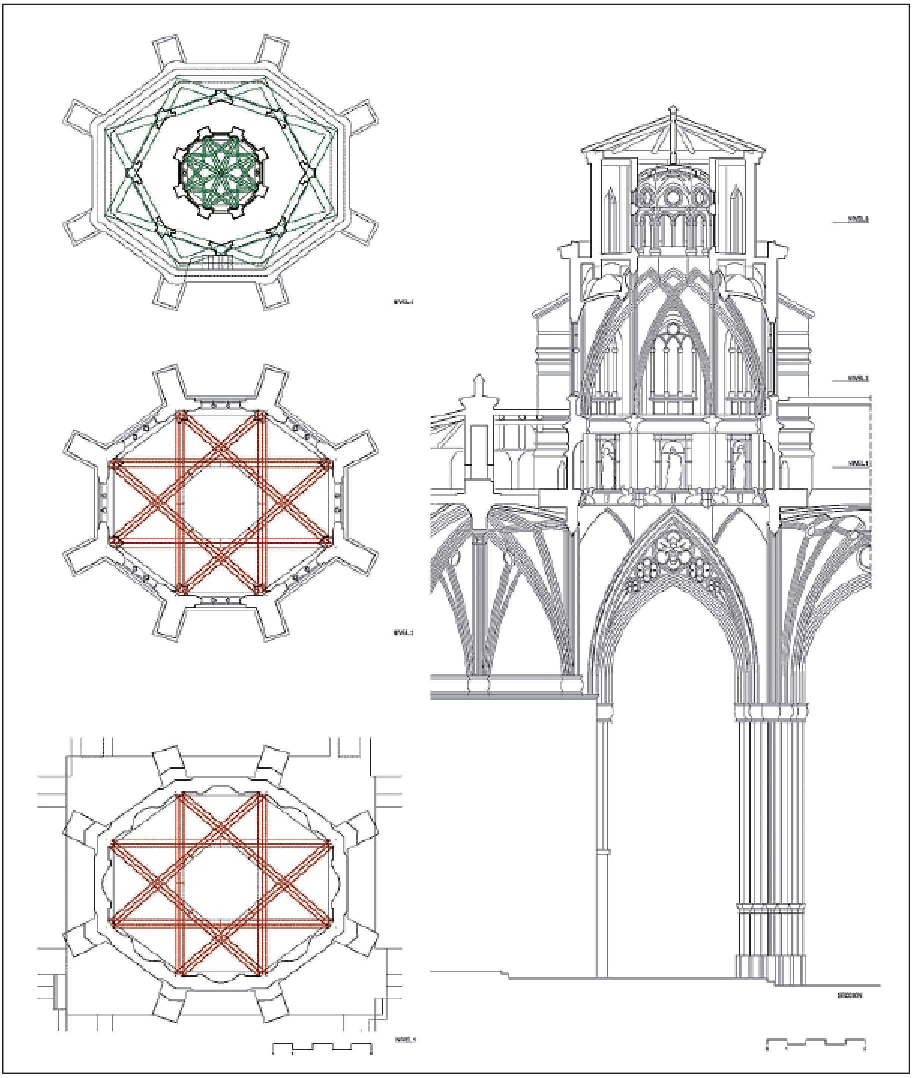


Fig. 118. Plantas y sección del cimborrio de la seo de Zaragoza (Mariano Pemán y Luis Franco).

rias quedan unidas mediante parejas de combados convexos enfrentados simétricamente; unas operaciones que permitirán dar por concluida la estructura en el otoño de 1522 [figs. 120a y 120b].[230]

[230] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 9-17; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 191-198.

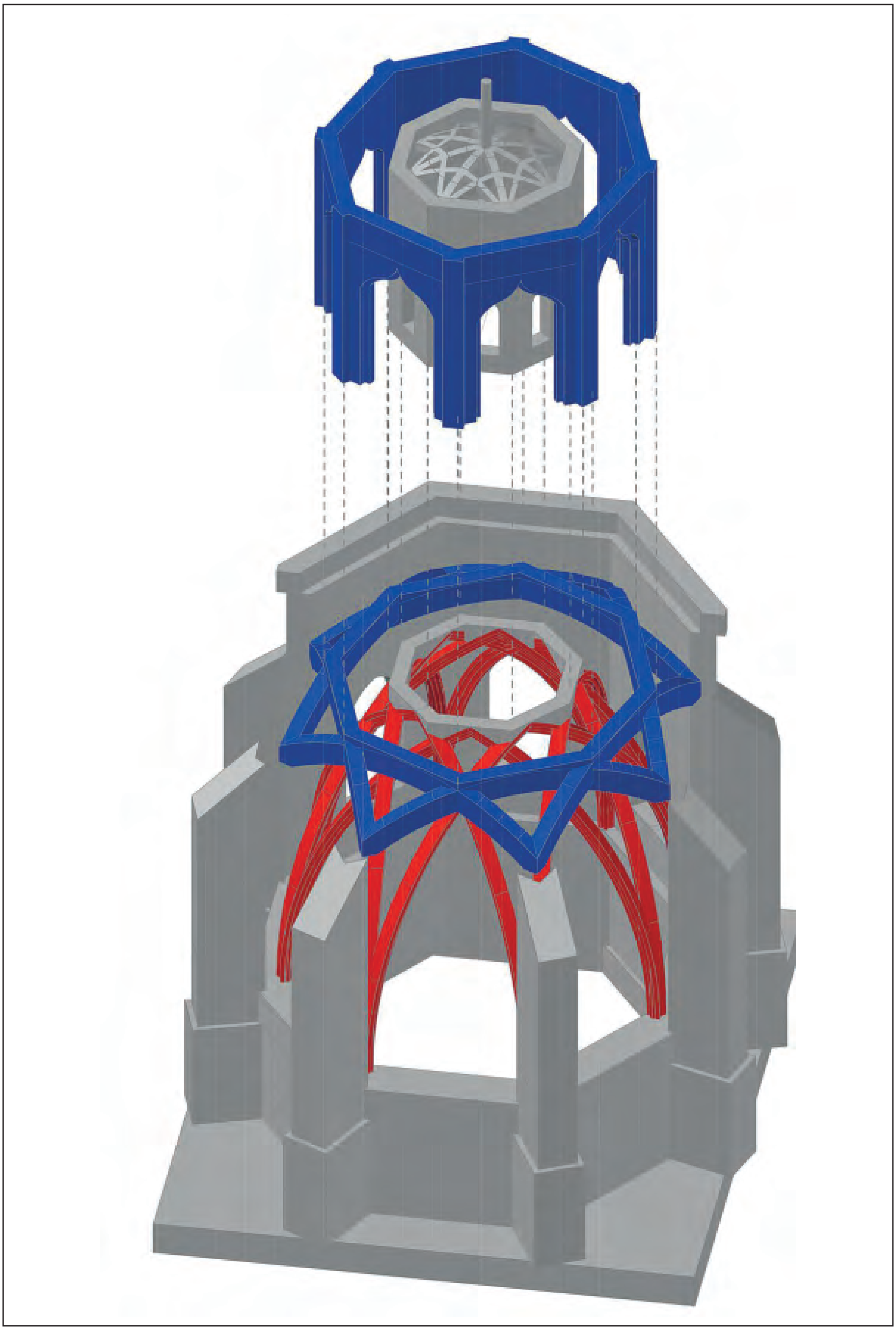


Fig. 119. Esquema estructural del cimborrio de la seo de Zaragoza, con sus dos redes de arcos entrecruzados superpuestas (Francisco Fes).





Figs. 120a y 120b. Zaragoza. Catedral. Cimborrio. Exterior e interior.
Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

La verdadera trascendencia de la solución alcanzada

La historiografía artística ha venido focalizando su atención, de manera casi exclusiva —y obsesiva, por qué no decirlo—, en el diseño de la única red de arcos entrecruzados que resulta visible desde el interior del templo, y en sus supuestas raíces hispanomusulmanas, cuando, tal y como ya se ha señalado en otros casos parecidos, obedece a un ejercicio geométrico tan sencillo como —potencialmente— universal, lo que explica que podamos encontrárnoslo en la definición de la crucería de otras bóvedas volteadas en contextos en los que difícilmente pudieron producirse transferencias con el mundo islámico. Es el caso de la bóveda de la cocina de la catedral de Durham (*ca*. 1366-1374) [fig. 121], para la que, pese a todo, ha tratado de argumentarse una más que improbable ascendencia andalusí;[231] la del segundo cuerpo del campanario meridional de la catedral de San Esteban de Viena (*ca*. 1409-1433) [fig. 122],[232] o la de la capilla del palacio episcopal de Bayeux [fig. 123], construida bajo el impulso de un prelado humanista de origen veronés, Ludovico di Canossa, prácticamente por las mismas fechas que la del tambor del cimborrio zaragozano (1516-1531), y resuelta, en este caso concreto, como una *voûte plate dallée*.[233]

Sin embargo, más allá del diseño geométrico de la crucería, lo realmente importante no es que los constructores del cimborrio de la seo de Zaragoza recurrieran a su empleo, sino que lo hiciesen logrando extraerle todo su potencial tectónico, convirtiéndolo en la base sobre la que levantar la linterna, y

---

[231] Momplet Míguez, A. E., "De Córdoba a Durham: el viaje de una arquitectura andalusí", *Goya*, 346, 2014, pp. 3-15.

[232] Böker, J. J., *Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg-Wien-München,Verlag Anton Pustet, 2007, pp. 97-131.

[233] Sobre las intervenciones del prelado en el palacio episcopal de Bayeux, véase Chatenet, M., "La 'Gran Fabrica' di monsignore il vescovo di Bayeux", en Lanaro, P., Marini, P., Varanini, G. M. y Demo, E. (eds.), *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Milano, Electa, 2000, pp. 385-389; Chatenet, M., "La Gran Fabrica de monseigneur l'évêque de Bayeux", en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. 1, pp. 233-242. Sobre la bóveda desde un punto de vista técnico, véase Bardati, F., "Voûtes plates dallées. Recherches architecturales entre flamboyant et Renaissance", en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavaler, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance. L'architecture gothique du XVIe siècle*, *Actes des IVes Rencontres d'architecture européenne*, París, 2007, París, Picard, 2010, pp. 279-296, espec. p. 286; Bardati, F., "Plafonds en pierre et voûtes-plates en France (1480-1550)", en Gargiani, R. (dir.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme: nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012, pp. 272-279, espec. p. 276.



Fig. 121. Durham. Catedral. Cocina. Detalle del sistema de abovedamiento.



Fig. 122. Viena. Catedral de San Esteban. Sistema de abovedamiento del segundo cuerpo del campanario meridional.



Fig. 123. Bayeux. Palacio episcopal. Capilla. Sistema de abovedamiento.

subsidiariamente, en el medio para materializar un nuevo tipo de lucernario, conformado por dos cuerpos superpuestos, por primera vez, escalonados.

Asimismo, conviene insistir en que esta bóveda forma parte de una estructura mucho más compleja, ya que sobre su trasdós se desarrolla una nueva "hoja", la segunda red de arcos entrecruzados, que es la que proporciona los puntos de apoyo de los que arrancan los pilares de galería de arquillos con la que trató de protegerse la linterna desde el primer momento.

En última instancia, interesa subrayar que todos estos elementos lograron realizarse con los materiales —el ladrillo, el yeso y la madera—, las técnicas y el sistema de trabajo —el *ars*— propios de la tradición constructiva local, y que la solución en su conjunto consiguió ejecutarse gracias a la sagacidad, pero también, a la experiencia de profesionales como Juan Lucas *Botero*, que supo encontrar la manera de materializar el proyecto tal y como se había previsto, y lo hizo trascendiendo las recomendaciones de otros colegas, a pie de obra, en pleno proceso constructivo.

Desde luego, todo parece indicar que la solución finalmente alcanzada debió de resultar completamente novedosa en el panorama arquitectónico aragonés del momento, en el que habría de terminar ocasionando un impacto considerable. Así viene a evidenciarlo el hecho de que tratara de aplicarse en varias empresas constructivas inmediatamente después, en un intervalo de tiempo muy reducido, de apenas unos cuantos años. No en vano, la fórmula se simplificará para la construcción del cimborrio de la catedral de Teruel (1536-1538) [figs. 124a y 124b], sobre cuyo tambor se levantará una linterna simple, sin galería exterior, y se complicará todavía más en el de la catedral de Tarazona (Zaragoza) (1543-1545 / 1546-1549) [figs. 125; 126a y 126b], ya que su linterna, además de





Figs. 124a y 124b. Teruel. Catedral. Cimborrio. Exterior e interior.
Fotos: José Latova.

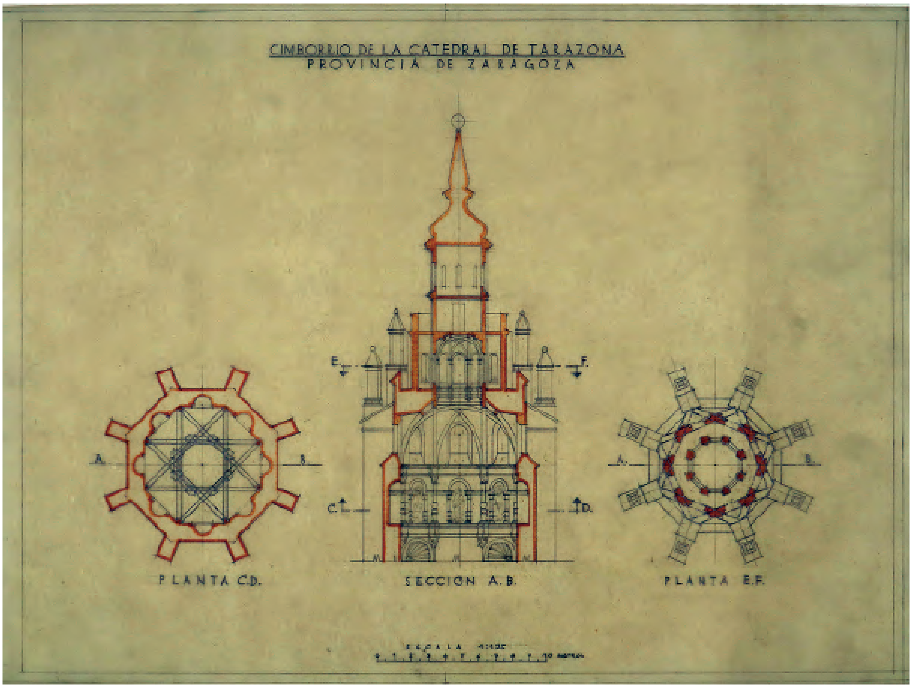


Fig. 125. Plantas y sección del cimborrio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)
[Manuel Lorente Junquera, (1945)]. Zaragoza
[Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z.), P_002991_036].



Figs. 126a y 126b. Tarazona (Zaragoza). Catedral. Cimborrio. Exterior y interior.

rodearse, como en la capital aragonesa, de su correspondiente galería exterior, aún habrá de servir de base para la elevación de un último cuerpo, en el que acabará habilitándose una capilla u oratorio de reducidas dimensiones.[234]

Además, al menos se proyectaron, que sepamos, otros dos cimborrios, uno sobre la iglesia del Pilar de Zaragoza (1522), y otro sobre el tramo central de la Lonja de la ciudad (1541-1551), que no llegaron a construirse,[235] y la solución del abovedamiento del tambor tratará de reproducirse, no ya sobre pies derechos, sino sobre cuatro paredes, para cerrar cajas de escaleras como la de la casa de los Segura de Teruel (*ca*. 1540), lamentablemente desaparecida, pero conocida a partir de fotografías antiguas; o capillas, como el trasagrario de la cartuja de Aula Dei (1564-1567).[236]

---

[234] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 33-51; Ibáñez Fernández, J., "Gothique, tradition constructive locale et 'masques al romano'", en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavaler, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance…*, *op. cit.*, pp. 241-259, espec. pp. 244-245.

[235] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 27-30; Ibáñez Fernández, J., "Gothique…", *op. cit.*, p. 244.

[236] Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 18-19; Ibáñez Fernández, J., "Gothique…", *op. cit.*, p. 245.

Problemas, innovaciones… Y más problemas

Pese al indudable efecto disuasorio que tuvo la noticia, ampliamente difundida, del derrumbe del cimborrio de la catedral de Sevilla en 1511, a la que pudieron sumarse nuevas informaciones —seguramente, menos extendidas— sobre los daños experimentados por otras estructuras de similares características, como las relacionadas con los problemas planteados por el conjunto de la cabecera de la catedral de Jaén al poco de haberse concluido, la realidad es que no llegó a renunciarse a la construcción de lucernarios.

Es más, se iniciaron interesantes experimentos para renovar los dos tipos, tanto el de planta octogonal, como el de planta cuadrangular; y partiendo de la larga tradición estereotómica desarrollada en el volteo de bóvedas de crucería, tratarán de abovedarse "al romano", bien "por cruceros", o bien, mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas".

A estas primeras experiencias en piedra les seguirán las realizadas con otros materiales mucho más ligeros, como la madera, pero nuevos desastres, como el derrumbe del primer cimborrio de la catedral de Burgos terminarán condicionando, por lo menos, el desarrollo posterior del modelo de cimborrio de planta octogonal.

Los problemas del cimborrio de la catedral de Jaén

La capilla mayor de la catedral de Jaén, ultimada, tal y como ya se ha señalado, en torno a 1519, ya debía de presentar graves problemas de estabilidad tan sólo cuatro años más tarde, en 1523, cuando, según las referencias de archivo exhumadas por Gómez Moreno, acudieron Alonso Ruiz y *Valdyvia* —identificado con Andrés de Vandelvira (*ca*. 1505-1575) por este mismo investigador—, *canteros de Úbeda*, *a ver la capilla mayor y a dar su parecer para que se adobase*.[237] Su reparación se afrontó de inmediato bajo la dirección de Diego Mar-

[237] Gómez-Moreno, M., "La sillería del coro de la catedral de Jaén", *op. cit.*, p. 4.

tínez,[238] pero las operaciones llevadas a cabo no pudieron evitar que el riesgo de ruina acabara afectando a los pilares torales del crucero, que tuvieron que ser reconocidos por varios profesionales de la construcción muy poco tiempo después.

Conocíamos la visura a partir de las lecturas —radicalmetne distintas— de la documentación que había llegado a generar, ofrecidas por Martínez Mazas y Gómez Moreno. Para el primero, el reconocimiento habría sido ordenado por el obispo, Gabriel Merino (1523-1535), y los miembros del cabildo, el 13 de junio de 1525, y habría corrido a cargo de Pedro [*de*] Guerra y Francisco del Castillo, *maestros canteros en esta ciudad* [de Jaén], que, para el eclesiástico, coincidieron en señalar que *los pilares que sostenian el cimborio, ó media naranja* estaban *muy gastados y abiertos por muchas partes, y que no los tenian por seguros*, lo que llevó a contemplar la posibilidad de derribar ya no solo el cimborrio, sino también, la propia capilla mayor, que *tambien estaba poco segura y no ataba con la demas obra*; dos operaciones, que, en todo caso, y según sus propias palabras, no llegaron a ejecutarse hasta mediados de la centuria siguiente.[239]

Por su parte, Gómez Moreno señaló que acudieron *hasta ocho canteros de Ubeda, Baeza, Alcaudete y Bailén*, además de Pedro Guerra y Francisco del Castillo, pero su interpretación de las fuentes le llevó a considerar que el cimborrio todavía no había llegado a construirse para entonces, ya que, según sus propio discurso, la reunión se saldó con la determinación de derribar tanto *los pilares y arcos sobre* [los] *que se había de asentar el cimborio*, como la capilla mayor; dos operaciones, que, a tenor de sus palabras, se ejecutaron prácticamente de inmediato.[240]

---

[238] *Ibidem*.

[239] *Despues el Cardenal Obispo Don Gabriel Merino junto con su Cabildo en 13. de Junio de 1525. mandó hacer un reconocimiento de los pilares que sostenian el cimborio, ó media naranja, que estaban rajados y demolidos, y llamaron à Pedro de Guerra, y à Francisco del Castillo maestros Canteros en esta Ciudad, quienes declararon estar con efecto muy gastados y abiertos por muchas partes, y que no los tenian por seguros. Lo que resultó de aqui fuê pensar echar por tierra no solo el Cimborio, sino tambien la Capilla que llamaban del Obispo, ó del Señor Suarez, lo que no se executó hasta mitad del Siglo siguiente, por que tambien estaba poco segura y no ataba con la demas obra (…)* [Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, pp. 173-174].

[240] *En 1525, acentuándose la ruina, acudieron hasta ocho canteros de Ubeda, Baeza, Alcaudete y Bailén, con los dos de Jaén, Pedro Guerra y Francisco del Castillo, que ya trabajaron en la Catedral desde 1494 y 1519, respectivamente. El resultado fue mandarse derribar la capilla mayor y los pilares y arcos sobre que se había de asentar el cimborrio, por ruinoso todo ello. Así feneció, desdichadamente, lo nuevo, arrastrando complementos decorativos, de que hacen mención las cuentas, y cuya pérdida resulta bien lamentable* (Gómez-Moreno, M., “La sillería del coro de la catedral de Jaén”, *op. cit.*, p. 4).

Frente a estas dos lecturas tan diferentes de una misma documentación,[241] la historiografía artística se ha inclinado por seguir, preferentemente, la facilitada por Martínez Mazas, para quien el cimborrio ya se habría levantado en el momento de la visura.[242] Sin embargo, el discurso todavía se ha complicado más, al considerarse que la estructura pudo terminar viniéndose a tierra en 1525,[243] o que la visita pudo tener por objeto afrontar la demolición de la capilla mayor y el cimborrio.[244]

En realidad, hoy sabemos que el lucernario ya se había construido cuando los pilares sobre los que se elevaba fueron examinados por cuatro parejas de canteros: Pedro Guerra y Francisco del Castillo; Diego Fernández y Luis Jurado, que acudieron desde Baeza; Alonso Ruiz y Fernando de Valdivia, casi con toda seguridad, los mismos, que, según Gómez Moreno, habían visitado el edificio dos años antes, que se reconocieron vecinos de Úbeda, y finalmente, Pedro López y Antón Pérez, de los que no llegó a precisarse su procedencia. Agrupados de este modo, emitieron cuatro dictámenes diferentes, que fueron recibidos por el obispo y los miembros del cabildo el 13 de junio de 1525. A pesar de que los tonos con los que se redactaron parecen reflejar unos grados de preocupación sensiblemente diferentes, todos ellos parecen trasladar la impresión generalizada, compartida, de que los pilares podían repararse, apuntalarse y consolidarse, e incluso, rehacerse, para voltear sobre ellos cuatro nuevos arcos con los que reforzar los torales, sin tener que recurrir ni al derribo de la estructura, ni mucho menos, a la demolición de la capilla mayor, que ni siquiera llega a mencionarse en ninguno de estos informes.[245]

---

[241] Las contradicciones derivadas de las fuentes y la historiografía ya fueron percibidas por Marías, F., “Andrés de Vandelvira y los problemas de la catedral de Jaén”, en Chicharro Chamorro, J. L. (ed.), *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Junta de Andalucía, 2007, pp. 67-83, espec. p. 75.

[242] Chueca Goitia, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, p. 156.

[243] Galera Andreu, P. A., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983, p. 6; Galera Andreu, P., *Andrés de Vandelvira,* Madrid, Akal, 2000, p. 104; Galera Andreu, P. A., “La catedral de Vandelvira”, en Arco Moya, J. del y Martínez Rojas, F. J. (comis.)*, Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento…*, *op. cit.*, pp. 92-101, espec. p. 92; Galera Andreu, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009, p. 25; Alonso Ruiz, B., “La catedral gótica de Jaén”, *op. cit.*, p. 59.

[244] Higueras Maldonado, J., “La catedral de Jaén: algunos datos sobre su construcción”, *Giennium*, 6, 2003, pp. 447-460, espec. p. 450.

[245] Arco Moya, J. del, “El informe técnico del año 1525 sobre los pilares y el cimborrio de la vieja catedral de Jaén”, *Códice*, 21, 2008, pp. 7-12, espec. pp. 8-12.

En este mismo sentido, todo indica que tanto el cuerpo de luces como la cabecera del templo se mantuvieron en pie, mediando, probablemente, algún reparo del que, en todo caso, no nos informan las fuentes, y que, tal y como afirmaba Martínez Mazas, y tras él, otros investigadores, no se derribaron hasta bastantes años más tarde todavía, a mediados del Seiscientos.[246] Desde luego, sus siluetas han querido reconocerse en la representación de la ciudad realizada por Antón van den Wyngaerde en 1567,[247] y tanto el *cimborio ochavado* como la *capilla mayor* quedaron reflejados en una *planta, ò descripcion icnografica de la iglesia antigua* que apareció justo cuando ya se estaba imprimiendo la obra de Martínez Mazas. Al menos, esto es lo que relata el eclesiástico, que, pese a lo tardío del hallazgo, aún pudo realizar una minuciosa descripción del diseño, que atribuyó a Juan de Aranda Salazar (*ca*. 1601-1654) —que había sido maestro mayor de la catedral de Jaén entre 1634 y 1654—, para incluirla en su *Retrato*, que habría de ver la luz, finalmente, en las prensas giennenses de Pedro de Doblas en 1794.[248]

---

[246] Chueca Goitia, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, *op. cit.*, p. 156. Las conclusiones alcanzadas por Martínez Mazas también pueden descubrirse en Martínez Rojas, para quien, del *examen y su balance negativo surgiría la idea de una nueva catedral, que sustituyese al decrépito edificio que, por la mala calidad de sus materiales, amenazaba entonces con venirse abajo* (Martínez Rojas, F. J., "'Novam Ecclesiam egregia structura facere'…", *op. cit.*, p. 358). Asimismo, véase Marías, F., "Andrés de Vandelvira…", *op. cit.*, p. 75.

[247] *Ibidem*. La vista de Jaén, en Kagan, R. L., "V.3. Jaén", en Kagan, R. L. (dir), *Ciudades españolas del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986, pp. 263-265; Cuesta Aguilar, Mª J. y Moya García, E., "Una mirada a la imagen urbana de Jaén en el siglo XVI", *Exedra*, 5, 2011, pp. 103-116.

[248] *Ya se estaba imprimiendo esta Obra quando por un acaso se hallò la planta, ò Descripcion icnográfica de la Iglesia antigua, sacada por el Maestro Juan de Aranda antes de derribarla para seguir la obra nueva, y se vé que conviene con la misma dimension que refiere el Padre Vilches. La Capilla mayor era quadrada y cerrada, de 48 pies de largo y 38. de ancho, sin que la acompañase otro edificio por los costados ni por detras, por que el muro principal de la Iglesia estaba separado, y ya se habia fabricado entonces la Sala Capitular, la Sacristía, Capillas contiguas á ella, y la puerta del mediodia; y aun por el lado del norte se demuestra haverse derribado alguna parte. A espaldas de esta Capilla habia paso, y salida á la calle por el callejon de Velez. El Altar mayor no estaba esento, ò aislado como ahora, sino que arrimaba al testero de dicha Capilla. Los pulpitos estaban en la misma disposicion que los actuales. El coro tenia 53. pies de largo comprehendiendo las Sillas de la ciudad que estaban seguidas como al presente, y 27. de ancho. La nave del Crucero solo tenia de ancho lo que correspondía al Cimborio ochavado, que eran 30. pies de diametro: de modo que apenas podrian caber 200. personas para dar vista al Altar mayor, y oir Misa. Las cinco naves solo llegaban á la traviesa del Crucero, y lo mismo las siete Capillas de los Prebendados que estaban al lado del mediodia. En el opuesto habia otras siete, pero solo las cinco superiores eran de igual tamaño; las otras dos eran mucho mas estrechas. Causará admiración vér que lo mas de la Area de este Templo se hallase al parecer sin servicio para el pueblo; por que ocupaba el trascoro 104. pies á lo largo hasta las tres puertas de la fachada, con*

Resulta muy difícil de precisar la correspondencia entre el diseño descrito por Martínez Mazas y el que todavía pudo consultar Chueca Goitia en la catedral de Jaén, que conocemos a partir del croquis a mano alzada que incluyó en su monografía sobre la catedral de Valladolid, publicada en 1947,[249] pero, sobre todo, gracias a una fotografía de Ortega, reproducida, con sus márgenes sensiblemente recortados, tanto en la *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén* de José Chamorro Lozano, editada, por primera vez, en 1954,[250] cuanto en la segunda de las monografías dedicadas por Chueca Goitia al arquitecto Andrés de Vandelvira, que habría de ver la luz algunos años más tarde, en 1971;[251]

---

116. de ancho; pero se debe considerar que se dejó este espacio para los enterramientos comunes; pues no habia bobedas subterraneas, y tambien para lo que llamaban Claustra*. Como el expresado diseño carece de toda explicación no podemos señalar cada cosa con sus nombres propios: pero este espacio, que sin duda fue Claustro, y tiene 78. pies de centro por los 116. del ancho de las cinco naves, está notado con una linea de puntos, lo que indica tener nombre y destino particular, y su techo y tejados serian mas bajos que lo demas del cuerpo del templo. Aquí es donde se descubren esentas, ò desembarazadas las cinco naves sobre quatro ordenes de pilares ò machones, y tienen cierto ayre de semejanza con aquellas inmensas carreras de naves y columnas de la Catedral de Cordoba, y mas con las de la Parroquia de Cabra, de aquel Obispado, la de Santiago y otras de esta ciudad; en que se descubre el gusto de aquellos tiempos. El Nartex de los antiguos templos, asi Griegos como Latinos, correspondía á este lugar, y era hasta donde se permitia entrar á los cathecumenos, y á los Gentiles. Tambien podía servir de Portico; pero en nuestra Iglesia se llamaba* Claustra*, por que no habia otra, y le convienen las señales que antes se han dado; por que las tres ultimas capillas de los Prebendados corresponden á este sitio, y estaban con efecto à espaldas del Consistorio de la Ciudad. Por el otro lado habia dos puertas que salian á la calle, una de ellas contigua à una Capilla pequeña, que pudo ser la de Santa Lucia, y la otra á varios lugares que allí se notan, que serian comunes, y el pequeño huerto ó la entrada á la Torre y habitación de los Campaneros. Ademas de las Capillas referidas habia nueve Altares arrimados à los costados del Coro y por detrás de èl. Otro hubo á espaldas de la Capilla mayor, cuya mesa y los cimientos de la pared á que arrimaba se han descubierto ahora, con motivo de la escavacion para asegurar la planta del nuevo Tabernaculo. Lo que sirve de taller está visto que fueron Capillas, y allí estuvo la del Sagrario, ò Parroquia* [Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, pp. 185-190].

[249] Chueca Goitia, F., *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, pp. 181-182.

[250] Chamorro Lozano, J., *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*, Jaén, Servicio Municipal de Publicaciones, 1954. En la página de créditos de esta obra se señala que *los grabados de este libro son formados de las fotografías de José Ortega Sánchez*. El plano, comentado en las pp. 117-119, aparece reproducido en la lám. 44, e identificado con el siguiente pie de foto: *Plano de planta de la Catedral antigua, o sea la que había construída antes de edificarse el templo actual. Este plano fue dibujado por Juan de Aranda, cuya firma aparece al pie del documento.*

[251] En efecto, mientras que en la primera no llega a mencionarse su existencia (Chueca Goitia, F., *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 17-19), en la segunda

cuyo original, felizmente conservado en el fondo fotográfico del Archivo Ortega, custodiado en el Instituto de Estudios Giennenses, permite suplir, al menos en parte, la lamentable desaparición del instrumento de representación gráfica, cuyo paradero actual se desconoce [fig. 127].[252]

El análisis comparativo de la planta descrita por Martínez Mazas con la croquizada por Chueca Goitia y fotografiada por Ortega, que venía a reflejar el perfil del cimborrio, de planta octogonal, mediante una línea discontinua, arroja diferencias tan significativas, que es posible que la primera no fuese la reproducida por los otros dos. De hecho, más allá de otros detalles, la comentada por Martínez Mazas disponía de siete capillas abiertas al muro septentrional del templo, de las cuales, *las cinco superiores eran de igual tamaño* y *las otras dos eran mucho mas estrechas*,[253] mientras que la segunda tan solo contaba con cinco capillas —de tres perfiles diferentes además— en este lado; y si la glosada por Martínez Mazas [carecía] *de toda explicacion*,[254] la segunda disponía de una inscripción en su base relacionada con la escala que la identificaba con la planta *que tenia la Yg^a^ antigua antes que se començase a derribar nada de lo antiguo*, en la que llegaba a precisarse que se había realizado *por mandado de su Em^a^ y SS^r^ dean y cavil^do^ para adbertir y numerar en ella las cossas memorables que se remueben para que en todo tiempo conste*.[255] Es más, tras la

se incluye una reproducción, casi con toda seguridad, de la imagen de Ortega. Desde luego, al final del índice de fotografías y planos se señala la colaboración de *Fotografía ORTEGA (Jaén)* [Chueca Goitia, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, *op. cit.*, p. 153].

252 Arco Moya, J. del, "La planta de la catedral de Jaén de Juan de Aranda", *Códice*, 20, 2007, pp. 37-44, espec. p. 38; Arco Moya, J. del, "La planta de la vieja catedral de Jaén (I)", *Códice*, 23, 2010, pp. 7-22, espec. pp. 7-12, y sobre todo, Arco Moya, J. del y Chiquero Gutiérrez, A. E., "La planta de la catedral de Jaén de Alfonso Castillo de Monturque", *Códice*, 26, 2013, pp. 11-24, espec. pp. 21-22, donde se da cuenta de la existencia de la fotografía de Ortega, que también se reproduce.

Los autores querrían expresar su agradecimiento a Ana Real Duro, documentalista del Centro Documental y Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén, que les ha facilitado el acceso a la fotografía original, y hacerlo extensivo a José Mª Ortega Pérez, que, en representación de la Familia Ortega, les ha permitido su reproducción en esta obra.

253 Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen...*, *op. cit.*, pp. 185-190. Véase nota nº 248.

254 *Ibidem*, pp. 185-190. Véase nota nº 248.

255 El estudio de la imagen de Ortega permite realizar la siguiente transcripción: *Escala de terçias, para medir esta planta que es la que tenia la Yg^a^ antigua antes que se començase,* (tachado: *a de*) *a derribar nada de lo antiguo y se a traçado por mandado de su Em^a^ y SS^r^ dean y cavi^do^ para adbertir y numerar en ella las cossas memorables que se remueben para que en todo tiempo conste* (rúbrica, con otra letra: *Ju^o^ de Aran*). Ya se ofrecía un primer traslado, con ligeras variaciones, en Chueca Goitia, F., *La catedral de Valladolid...*, *op. cit.*, p. 181.

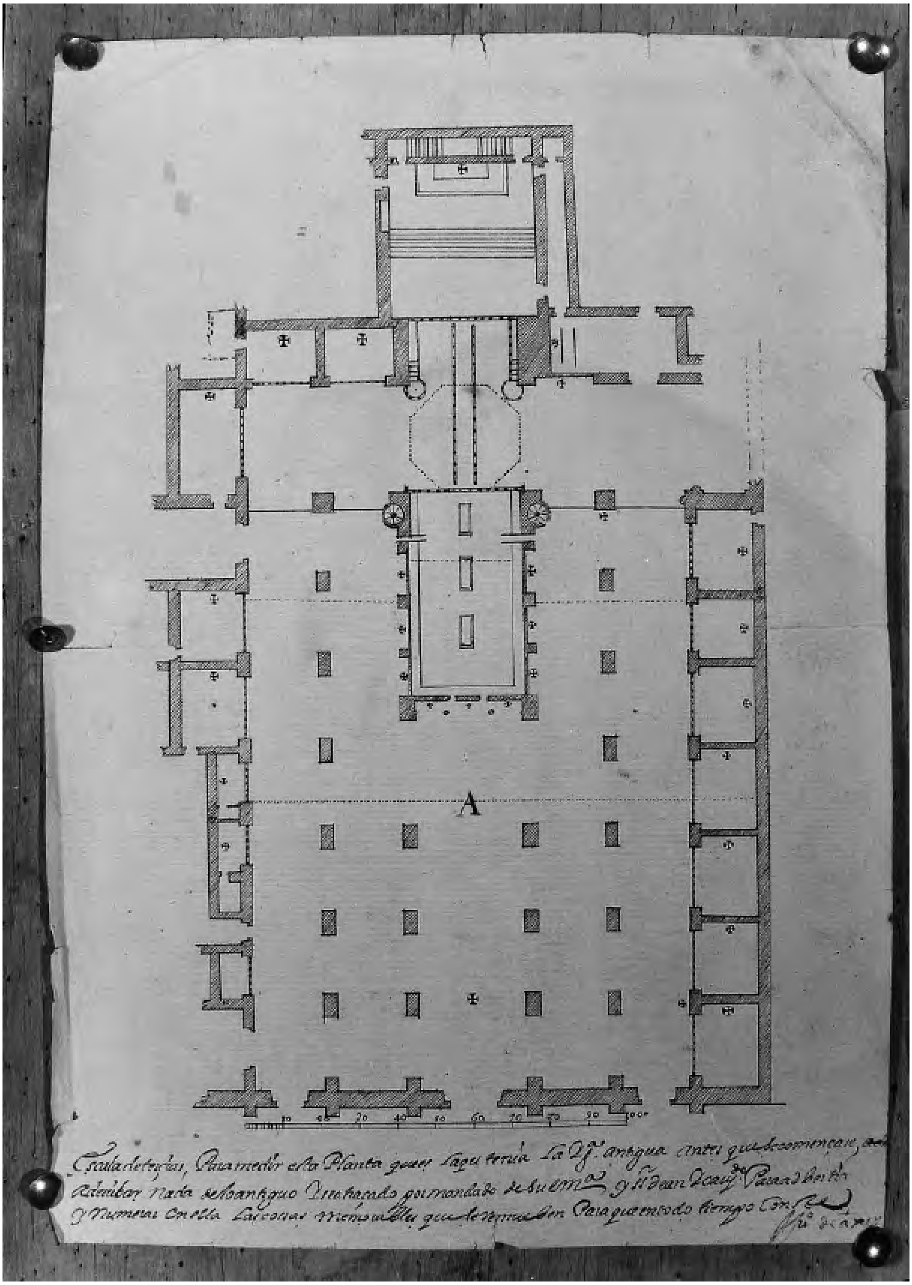


Fig. 127. Planta de la antigua catedral de Jaén, con la proyección del perfil del cimborrio fotografiada por Ortega, y publicada en la *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén* de José Chamorro Lozano, aparecida, por primera vez, en 1954. Jaén (Archivo Ortega, custodiado en el Instituto de Estudios Giennenses).

leyenda figuraba una suerte de rúbrica que Chamorro Lozano identificó con la de Juan de Aranda,[256] y Chueca Goitia consideró ilegible;[257] aunque el análisis de la imagen orginal tomada por Ortega permite reconocer la firma, incompleta, de *Ju^o^ de Aran*[da Salazar]. Fuera como fuese, Chueca Goitia creyó consultar el diseño descrito por Martínez Mazas, por lo que lo atribuyó a este mismo maestro, y siguiendo el discurso del eclesiástico, que situaba el inicio de los derribos en 1634,[258] llegó a la conclusión de que debía de ser *poco anterior* a esa data.[259]

A falta de que pudiera localizarse el dibujo original, lo que permitiría analizar la técnica con la que fue realizado, así como la grafía de sus anotaciones, sobre todo, en relación con las empleadas en otros dibujos indubitados de Aranda Salazar, como la *Planta general* de la catedral de Jaén realizada por este maestro, no tanto en 1634,[260] sino, a partir de una argumentación muy sólida, en 1641,[261] la autoría del instrumento de representación gráfica no parece ofrecer demasiados problemas. Ahora bien, la cronología propuesta por Chueca Goitia sí que merece ser revisada, ya que, aún aceptando que los derribos pudieran haberse iniciado, según el discurso de Martínez Mazas, en 1634,[262] todo parece indicar que la demolición del transepto y de la capilla mayor no se afrontó hasta el año siguiente, según algunas fuentes, en los primeros días del mes de abril de

---

256 Véase nota nº 250.

257 Chueca Goitia, F., *La catedral de Valladolid…*, *op. cit.*, p. 181.

258 Según Martínez Mazas, *mas de cincuenta años estuvo parada la obra de esta Catedral con grave perjuicio de lo trabajado, hasta que en el de 1634. entró en el Cabildo el Ilmo Señor Obispo Don Baltasar Moscoso y Sandoval, y con su generosidad y zelo movió los animos de todos para la continuación. Por fortuna se halló un Maestro capaz de seguir las idèas de Valdelvira* (sic)*, y fue Juan de Aranda discípulo y sobrino de Gines Martinez de Aranda, Maestro de la Santa Iglesia de Santiago de Galicia, y Autor de varias obras Manuscritas de Arquitectura, que dedicò al Señor Arzobispo Don Maxîmiliano de Austria. Fuè Juan de Aranda el segundo Maestro; y por lo que dejó hecho se conoce que no era inferior en talento al que le habia precedido. Hizo derribar el Cruzero y Capilla mayor con lo demas que había mandado fabricar el Señor Suarez de la Fuente del Sauze, y anteriormente el Señor Merino y el Señor Osorio, por no convenir su obra con lo executado de nuevo, y por hallarse todo muy quebrantado, dejando solamente la parte de muro que estaba firme sobre el callejón de Velez que he referido, y cerrando una puerta y escalera, que aun se conoce, por donde se salía al arrabal de San Ildefonso (…)* [Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, pp. 232-234].

259 Chueca Goitia, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, *op. cit.*, p. 164.

260 Marías, F., "Andrés de Vandelvira…", *op. cit.*, p. 69, nota nº 6.

261 Arco Moya, J. del, "La planta de la catedral de Jaén de Juan de Aranda", *op. cit.*, pp. 39-40.

262 Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, pp. 232-234. Véase nota nº 258.

1635,[263] aunque las condiciones redactadas por Juan de Aranda Salazar para el desmantelamiento de la *obra vieja*, es decir, de aquella que [estaba] *en el sitio del crucero y capilla mayor*, se ajustaron con el albañil Gonzalo Fernández tres meses más tarde, el primero de julio de ese mismo año.[264]

Este documento reviste un gran interés para nuestro discurso, ya que aún sin proponérselo, viene a ofrecer una descripción tangencial del cimborrio como una estructura de ladrillo, ya que, tal y como se prescribía en la segunda de las condiciones, tenía que desmontarse con sumo cuidado para poder salvar —y conservar— las piezas utilizadas en su confección;[265] y aunque no sabemos con quién pudo ajustarse la ejecución de todos estos trabajos, todo parece indicar, que, en efecto, se abordaron para entonces. Así parecen confirmarlo otros testimonios, rigurosamente contemporáneos, como el del comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez.[266]

El hecho de que el cimborrio permaneciera en pie hasta fechas tan avanzadas permite comprender que el padre Bilches todavía llegase a evocar su estructura en su libro *Santos y santvarios del obispado de Iaen, y Baeza*, redactado algunos años antes de que fuera publicado en Madrid en 1653. Según sus palabras, el *cruzero* [hacía] *vn ochauo para recibir luz*, y el lucernario [tenía] *algun primor*

---

[263] Según un informe redactado por Francisco Calvo, el arquitecto encargado de la dirección de las obras del Sagrario de la catedral, ya en el siglo XVIII, las labores de derribo se iniciaron el 11 de abril de 1635 [Galera Andreu, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979, p. 113; Galera Andreu, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009, p. 82; Galera Andreu, P. A., "Para una historia de la construcción de la catedral", en Galera Andreu, P. A. y Serrano Estrella, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen*, Jaén, Editorial Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte, 2019, pp. 89-130, espec. pp. 111-113].

[264] La noticia de las condiciones, en Galera Andreu, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, *op. cit.*, p. 112; Galera Andreu, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009, p. 82; Galera Andreu, P. A., "Para una historia de la construcción de la catedral", *op. cit.*, pp. 111-113. Su transcripción, en Arco Moya, J. del, "Primeros 'expedientes' de obras en la nueva catedral de Jaén (1635-1636)", *Códice*, 24, 2011, pp. 7-30, espec. pp. 10-11, y pp. 15-18.

[265] En efecto, la segunda de las condiciones prescribía que *todo el ladrillo que* (tenía) *el cuerpo de la linterna donde* (estaban) *las ventanas del cimborrio viejo lo* (habían) *de quitar sin echarlo abajo y almacenarlo en la parte que se le señalare* [*ibidem*, p. 16].

[266] Según el comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez, que escribe, no se olvide, en 1656, *en esta forma y lugar permanecieron quieta y pacíficamente hasta el año de 1635 que derribaron la Capilla Mayor y el crucero para proseguir la planta de toda la Iglesia que muchos años antes se comenzó a fabricar habiendo labrado la Sacristía Mayor, tres Capillas y la Sala del Cabildo que confinan con ella* (Toral y Fernández de Peñaranda, E., "El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez…", *op. cit.*, pp. 61-62).

en la forma, [pero] *no en la materia*. No en vano, a ojos del eclesiástico, el cimborrio, construido, tal y como ya se ha señalado, con ladrillo, y probablemente, enlucido y decorado superficialmente, era de *hiesso*.[267]

Experimentos "al romano"

A pesar de todos estos problemas, no sólo no se abandonará la construcción de cimborrios, sino que los dos modelos, tanto el de planta octogonal, como el de planta cuadrangular, tratarán de renovarse. No en vano, el grado de desarrollo alcanzado tras siglos de práctica estereotómica aplicada a la crucería permitirá ensayar nuevos sistemas de abovedamiento "al romano", que, tal y como ya se ha señalado, intentarán resolverse, bien "por cruceros", es decir, como estructuras conformadas por nervios y plementos, o bien, como las bóvedas de crucería aristadas —o anervadas—, mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas".[268]

En este contexto parece adquirir una especial relevancia la figura de Diego Siloé (*ca*. 1490-1563), al que cabe relacionar con dos cimborrios diferentes, el lucernario de planta octogonal de la iglesia de San Jerónimo de Granada, levantado bajo su dirección a partir de 1528, y el que llegó a elevarse sobre la encrucijada del segundo transepto de la catedral de la ciudad del Darro, que,

---

[267] *Su edificio se çanjò de nueuo cerca del año mil y trecientos y setenta en el Pontificado de don Nicolas, Prelado desta Iglesia. Assi parece del epitafio que oy se vee en su sepulcro dentro del Coro. Tiene de longitud ciento y ochenta y cinco pies, y de latitud ciento y diez y seys. Su area està repartida en cinco naues, la mayor de veinte y siete pies de latitud, las quatro colaterales a diez y ocho pies. De mas de la Capilla mayor; ay diez y seis particulares, medianas, y pequeñas. El genero de su fabrica es comun, y antiguo. Solo el cruzero entre los dos Coros, que haze vn ochauo, para recibir luz tiene algun primor en la forma, no en la materia, que es hiesso. Parte deste Templo està oy derribada para la fabrica del nueuo* (Bilches, F. de, *Santos y santvarios del obispado de Iaen, y Baeza*, Madrid, Domingo Garcia y Morràs, 1653, Parte 1, Capítulo 46, p. 134).

Martínez Mazas recoge la descripción de Bilches, y nos informa de la fecha en la que escribió su obra: *era menester que nos hubieran dejado algun diseño de la Iglesia antigua para hacer juicio de su forma y compararla con el estado presente. El P. Vilches en su Libro de Santos y Santuarios de este Obispado, que trataba de dar á la luz en el año de 1648. Parte 1ª Cap. 46. nos dejó una descripcion tan breve, que solo sirve para saber que la Iglesia tenia cinco naves, la mayor de 27. pies de latitud, y cada una de las otras de 18. y que toda la longitud del Templo era de 185. pies, y su latitud de 116. que tenia 16. Capillas entre grandes y pequeñas, y que el Crucero era un Ochavo, obra de algun primor en la forma, pero no en la materia, pues era de hieso* (Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen…*, *op. cit.*, p. 176).

[268] Ibáñez Fernández, J., "Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola...", *op. cit.*, pp. 53-68.

erigido a partir de su personalísimo proyecto para el templo, presentado en ese mismo año, no ha conseguido llegar hasta nuestros días.

La construcción del primero [figs. 128; 129a y 129b],[269] perfectamente justificada dada la función funeraria y conmemorativa reservada a la cabecera de la iglesia jerónima, tratará de resolverse, como algunos de sus precedentes inmediatos, mediante la superposición de prismas, solo que atendiendo a los postulados de la nueva arquitectura "a la antigua".

El primer módulo, de planta cuadrangular, emerge por encima de las rasantes de las cubiertas de la nave del templo, los brazos del transepto y la cabecera, lo que permite abrir un primer nivel de vanos de iluminación, de formato circular, en los puntos medios de sus lienzos murales, mientras que sus flancos alojan las cuatro potentes trompas aveneradas que permiten el tránsito al segundo cuerpo, de perfil octogonal. De ellas arranca un nuevo sistema de trompas, en este caso, de ángulo obtuso y acasetonadas, que, más allá de alojar una segunda teoría de vanos de iluminación —ahora, de medio punto—, consiguen delimitar un tramo central de planta cuadrangular que optará por cerrarse mediante una bóveda de terceletes de cinco claves, solo que "redefinida a la clásica", tanto por lo que respecta al diseño general de su crucería, cuanto por el tratamiento formal otorgado a sus nervios.

En efecto, la bóveda dispone de unos diagonales doblados, a modo de fajas acasetonadas, que permiten liberar el polo, que adopta un llamativo perfil cuadrangular. Asimismo, de las ojivas exteriores arrancan unos combados de flexión convexa y escaso desarrollo que van a morir a las claves en las que se funden los terceletes, conformando, con los lanzados desde los diagonales opuestos, una suerte de tondos que ocupan los campos delimitados por los propios terceletes. Por otra parte, los diagonales, los terceletes y los combados presentan sus perfiles bocelados "al romano", mientras que las ligaduras rectas tendidas entre las claves en las que se encuentran los terceletes y las de los arcos formeros ofrecen el aspecto de ménsulas pinjantes, decoradas con hojas de acanto en sus papos.[270]

---

[269] Gómez-Moreno, M., *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941, pp. 58-59, y doc. 7, pp. 198-199.

[270] Una primera aproximación al diseño de la bóveda, en Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, p. 115. Ahora también, véase Ibáñez Fernández, J., "Sobre sólidos fundamentos: algunas reflexiones sobre las raíces bajomedievales de la arquitectura española del Quinientos con Siloé y Riaño al fondo", en López Guzmán, R., Rodríguez Estévez, J. C. y Almpliato, A. L. (coords.), *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, (en prensa).

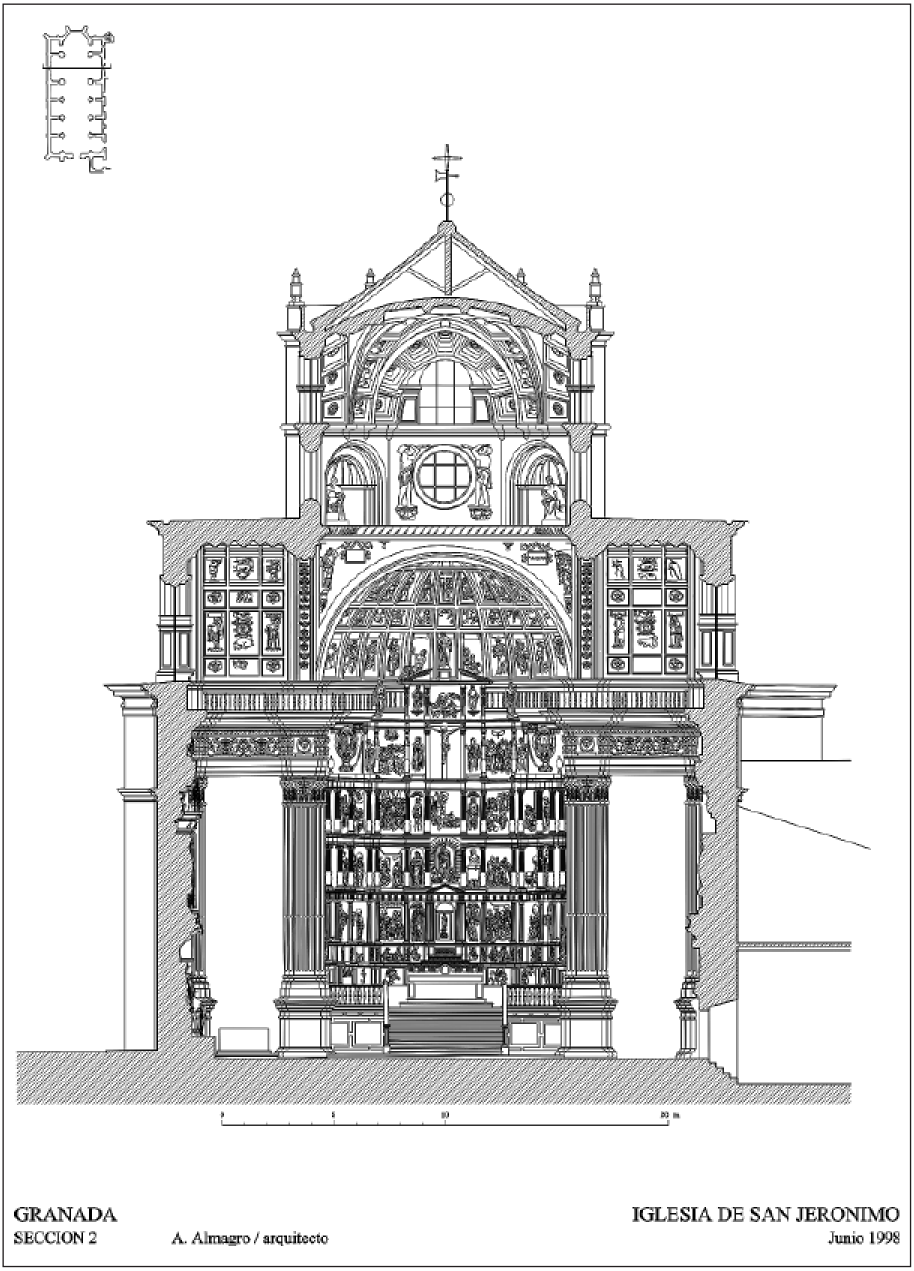


Fig. 128. Sección interior del transepto de la iglesia de San Jerónimo de Granada (Antonio Almagro Gorbea). Madrid [R.A.B.A.S.F., AA-814_07].




Figs. 129a y 129b. Granada. San Jerónimo. Cimborrio.
Exterior desde el claustro, e interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

Por su parte, resulta muy difícil precisar cómo pudo ser el cimborrio levantado sobre la encrucijada del transepto occidental de la catedral de Granada, pero todo indica que se concibió como una estructura binaria o dúplice, con una solución abovedada, probablemente de planta oval, o pseudo-oval, cuyo perfil tratará de evocarse en el diseño de la bóveda de crucería que acabará volteándose sobre este mismo tramo a comienzos del siglo XVIII [fig. 130], que, según diferentes testimonios, se alojaba en el interior de un prisma, probablemente, de planta octogonal [fig. 131].[271]

Aunque su desaparición obliga a conducirse con suma cautela, es muy probable que este cimborrio terminara condicionando tanto el diseño como la ejecución de otras estructuras similares. Es el caso del lucernario de la iglesia arciprestal de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón (Albacete), construido por Jerónimo Quijano (*ca*. 1490-1563) entre 1536 y 1541 [figs. 132a y 132b],[272] que cuenta con un espectacular sistema de abovedamiento, realizado

---

[271] Rosenthal, E. E., *La catedral de Granada, un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1990, pp. 58-63; Gentil Baldrich, J. Mª, "Estudio introductorio", en Carazo, E. y Otxotorena, J. M. (eds.), *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Caja Salamanca y Soria, 1994, pp. 13-35, espec. pp. 27-28, y Gentil Baldrich, J. Mª, "La traza oval y la sala capitular de la catedral de Sevilla. Una aproximación geométrica", en Ruiz de la Rosa, J. A. *et alii*, *Qvatro edificios sevillanos*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, pp. 73-141, espec. pp. 112-113.

[272] Gutiérrez-Cortines Corral, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia,



Fig. 130. Granada. Catedral. Bóveda de crucería volteada sobre el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto occidental en el siglo XVIII. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

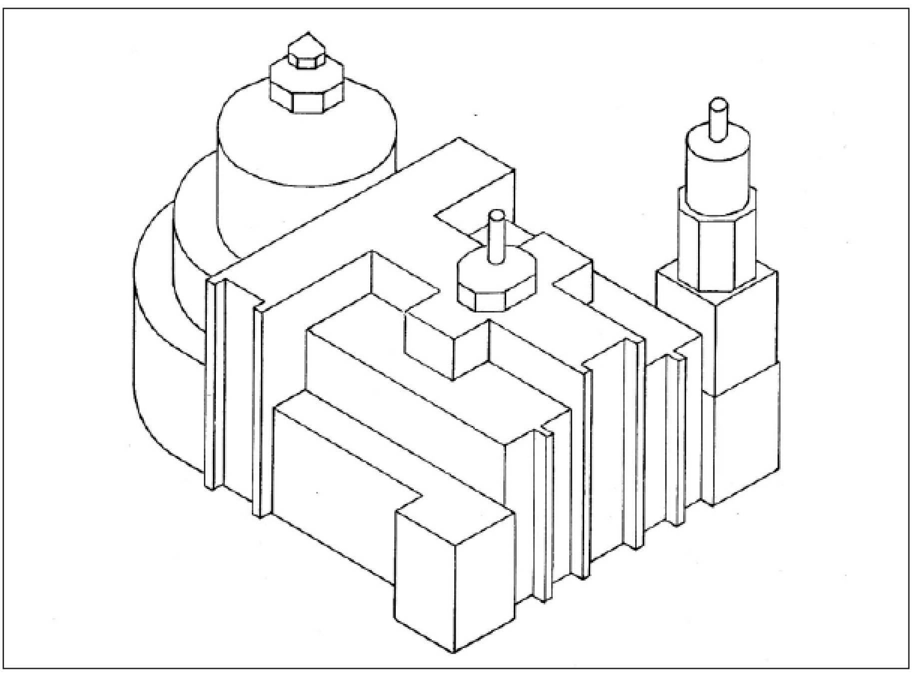


Fig. 131. Reconstitución, a vista de pájaro, de los volúmenes generales de la catedral de Granada según diseño de Siloé (1528). Tomada de Rosenthal, E. E., *La catedral de Granada…*, *op. cit.*, fig. d, p. 63.





Figs. 132a y 132b. Chinchilla de Montearagón (Albacete). Iglesia arciprestal de Santa María del Salvador. Exterior desde la cabecera, e interior del testero.

mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas", que se desarrolla en el interior de un prisma de planta rectangular.

En este caso, la solución arranca de cuatro pechinas que quedan prácticamente aisladas, suspendidas, ya que alojan, en su propio desarrollo geométrico, tres grandes vanos de iluminación y la embocadura de la cuenca absididal que alberga la capilla mayor, que, cerrada con una "media naranja oval", según la terminología vandelviriana,[273] cuidadosamente avenerada, sirve de poderoso elemento de contrarresto para el conjunto del lucernario. Sobre las pechinas se desesarrolla una bóveda pseudo-oval, conformada, en realidad, por dos cuartos de esfera unidos mediante un tramo de cañón, acasetonada en su perfil exterior, y avenerada en el centro, sobre cuyo polo, abierto, acabará levantándose una linterna de iluminación; el único elemento que logrará emerger sobre las cubiertas del prisma exterior.[274]

Tal y como ya se ha avanzado, a estas primeras propuestas en piedra les seguirán otras ejecutadas con materiales más ligeros, como la madera. Es el caso de la solución diseñada por Melchor de Arroyo para el cimborrio de planta cuadrangular del Hospital Real de Granada, que, aprobada por Siloé en 1552, y materializada inmediatamente después, en el curso de un año,[275] dispone de cuatro trompas aveneradas y una "esfera" artesonada, realizada, en madera,[276]

Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería-Yerba, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, Cajamurcia, 1987, pp. 197-215; Salcedo Galera, M. y Calvo López, J., "La cabecera de Santa María de Chinchilla. Levantamiento y análisis geométrico", en *Nuevas técnicas, mismos fundamentos*, *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Madrid, Universidad Europea, Editorial Rueda, 2014, pp. 184-193.

[273] Barbé-Coquelin de Lisle, G. (ed.), *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, Caja de Ahorros Provincial de Albacete, 1977, vol. 2, f. 68 r; Palacios Gonzalo, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 212-215.

[274] Sobre la solución de abovedamiento y su relación con las fórmulas recogidas en el tratado de Alonso de Vandelvira, véase *ibidem*, pp. 228-229, y ahora también, Palacios Gonzalo, J. C., "La estereotomía clásica en el tratado de Alonso de Vandelvira", en Vandelvira, A., *Libro de trazas de cortes de piedra. Copia manuscrita presentada por Bartolomé de Sambigo y Salzedo*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, pp. 1-44, espec. pp. 27-30.

[275] Félez Lubelza, C., *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1979, (reed. con estudio preliminar a cargo de Ignacio Henares Cuéllar, Granada, Universidad de Granada, 2012), p. 131, y pp. 178-179.

[276] Sobre la carpintería y las "esferas" de madera, véase Pinto Puerto, F., *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*, Sevilla, Diputación

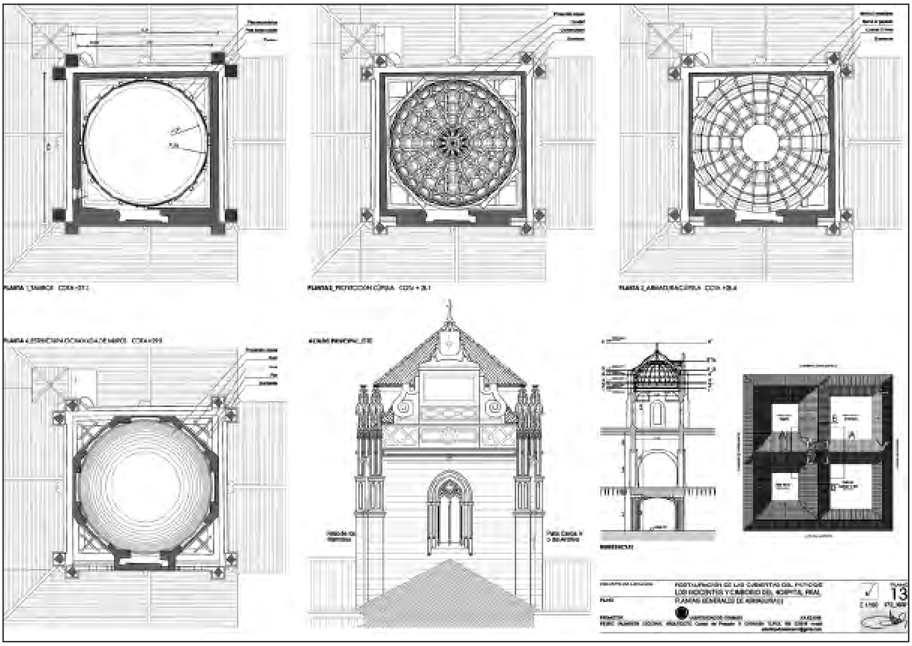


Fig. 133. Plantas, alzado y sección del cimborrio del Hospital Real de Granada (Pedro Salmerón).



134a y 134b. Granada. Hospital Real. Cimborrio. Exterior e interior.
Fotos: Adrián Contreras Guerrero.

que se aloja en el interior de un cuerpo de perfil ochavado completamente ciego [figs. 133; 134a y 134b].

Dentro de este mismo capítulo también cabría incluir otras soluciones lígneas, asimismo cupuladas, como las desarrolladas para el cierre de cajas de escaleras, sobre todo, en tierras aragonesas. Es el caso de la del palacio Zaporta —la casa de la Infanta— de Zaragoza (*ca.* 1549-1550), lamentablemente desaparecida, pero cuidadosamente dibujada por Prentice [fig. 135],[277] e incluso fotografiada antes de que llegara a desmantelarse; o la de las casas que el jurista Miguel Donlope se hizo construir en la capital aragonesa (*ca.* 1554), que ha conseguido llegar hasta nuestros días prácticamente incólume [fig. 136].[278] Las dos soluciones se alojaron en los cuerpos de planta cuadrangular levantados con ladrillo en los que se alojaron las escaleras de ambos edificios, y se ejecutaron conforme a un mismo sistema en el que el empleo de unas trompas de obra en el primer caso, y de unos cuadrales lígneos en el segundo, habría de permitir el tránsito a unas falsas galerías de perfil ochavado —adintelada en el palacio Zaporta, y de arquillos en el de Donlope—, sobre las que se dipusieron sus respectivas armaduras "esféricas" acasetonadas.

Las galerías han tratado de relacionarse con aquellas, ficticias o reales, dispuestas bajo otras techumbres de madera, como la de la sala de los linajes del palacio del Infantado de Guadalajara, ejecutada en yeso con un refinado sentido ornamental, o la del salón del trono del palacio de la Aljafería de la ciudad del Ebro, perfectamente practicable; pero lo realmente importante es que terminarán funcionando como auténticos tambores, ya que habrán de permitir la entrada de la luz captada por los vanos abiertos en los regitros superiores de los lienzos murales de las propias cajas de escaleras, lo que acabará trasladando a las ar-

---

de Sevilla, 2001, pp. 143-154. Sobre las fuentes de raíz serliana empleadas en su diseño, véase lo señalado en TARIFA CASTILLA, Mª J., "Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento", en Cruz Cabrera, J. P. (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 19-52, espec. p. 40.

[277] PRENTICE, A. N., *Renaissance architecture and ornament in Spain. Arquitectura y ornamentación del Renacimiento en España. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500-1560, measured and drawn together with short descriptive text by Andrew N. Prentice. New edition with introduction and additional illustrations by Harold W. Booton*, London, Alec Tiranti, 1970, plate 46.

[278] El estudio de esta y otras estructuras, con bibliografía anterior, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, 2009, pp. 151-189, espec. pp. 166-167.

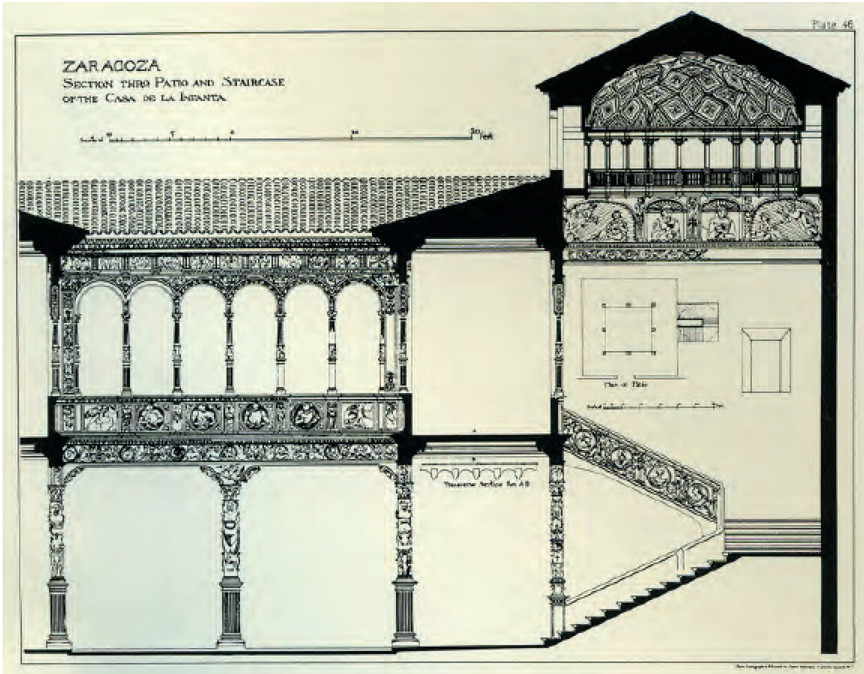


Fig. 135. Sección del palacio Zaporta de Zaragoza a través del patio y la caja de escaleras. Tomada de PRENTICE, A. N., *Renaissance architecture and ornament in Spain…*, *op. cit*., plate 46.



Fig. 136. Zaragoza. Palacio Donlope. Cúpula sobre la caja de escaleras. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 137. Alaejos (Valladolid). Santa María. Solución adoptada en el tramo previo al presbiterio. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

maduras lígneas una increíble sensación de ingravidez. Este efecto, que puede adivinarse en las fotografías que nos han llegado de la primera, resulta perfectamente perceptible de contemplar la segunda, que, desarrollada, íntegramente, dentro del cuerpo de fábrica, parece mantenerse suspendida sobre la escalera, en parte, gracias a la esbeltez de los soportes torneados de la galería, y en parte, gracias al caudal de luz que consigue irrumpir en el interior de este cuerpo bajo sus delicados arcos de medio punto.[279]

Pero, además del tambor, la madera también permitirá adoptar otros elementos propios de la cúpula, como la linterna. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la solución adoptada en el tramo previo al presbiterio de la iglesia de Santa María de Alaejos (Valladolid) [fig. 137], en la que, la disposición de unas trompas acasetonadas facilitará el desarrollo de una armadura ochavada, asimismo artesonada, sobre cuyo almizate o harneruelo, completamente abierto, terminará levantándose una linterna, asimismo cupulada; un apéndice que habrá de garantizar la entrada de luz sobre la embocadura misma de la capilla mayor del

[279] Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., "Del cimborrio a la cúpula…", *op. cit.*, pp. 49-51.

templo, que optará por cerrarse con una nueva —y espectacular— armadura, en este caso, dorada y policromada.[280]

El derrumbe del primer cimborrio de la catedral de Burgos y la construcción del segundo

Tal y como ya se ha señalado, el cimborrio de la catedral burgalesa comenzó a presentar problemas de estabilidad muy pronto, en 1495, y a pesar de las operaciones llevadas a cabo para garantizar su supervivencia en 1497, 1498, 1499, 1529 y 1530, al final, todos los esfuerzos parecieron resultar en vano, e hizo *muestra de caerse* en 1535. En ese momento se procedió a regruesar los pilares torales, pero los trabajos, que también contemplaron labores estrictamente decorativas, y se desarrollaron a lo largo de 1536, no lograron evitar la ruina de la estructura, que acabó viniéndose a tierra la noche del 3 al 4 de marzo de 1539, ocasionando graves daños a las cubiertas del edificio, a las bóvedas de los tramos adyacentes al lucernario, al triforio y a la sillería del coro.[281]

Pese a la magnitud del desastre, los canónigos expresaron su voluntad de volver a levantar una estructura de las mismas características desde el primer momento, y tras la retirada de escombros y la instalación de andamios, comenzaron a derrocarse las partes dañadas, adoptándose las medidas necesarias para volver a erigir un lucernario; unos trabajos que se desarrollaron bajo la dirección operativa de Juan de Vallejo († 1569), que contó con el concurso de los carpinteros Hernán Gil y Diego Alvarado, cuya colaboración debió de resultar de especial utilidad en la ejecución de las estructuras auxiliares de madera, esenciales en esta fase de las obras.[282]

Llegado el momento de planificar la construcción del nuevo cimborrio, los canónigos designaron a quienes habrían de analizar las propuestas que pudieran plantear *los maestros que vinieren á entender en* [la obra], pensando, probablemente, en los profesionales vinculados de una manera u otra a la fábrica que venían trabajando en la catedral desde el fatídico derrumbe,[283] porque algunos

---

[280] Sobre el cimborrio de la parroquial de Santa María de Alaejos, véase HERAS GARCÍA, F., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1975, p. 59.

[281] PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, pp. 26-27, pp. 27-30, y pp. 30-32.

[282] *Ibidem*, pp. 33-35, y pp. 37-40.

[283] Según Martínez y Sanz, los miembros del cabildo designaron a quienes debían (hablar y tratar) *con los maestros que vinieren á entender en* (la obra), encargándoles que (oyesen y viesen)

miembros del cabildo expresaron la conveniencia de ampliar horizontes, sugiriendo que se procurase la concurrencia de profesionales de otras partes del reino. De hecho, uno de los capitulares, Antonio de Pesquera, llegó a proponer la publicación de cédulas con este objetivo el 31 de octubre de 1539.[284]

Todo parece indicar que los profesionales vinculados a la fábrica continuaron trabajando en la elaboración de un proyecto para el cimborrio, mientras que los canónigos asumieron la sugerencia de Pesquera, y procedieron a publicitar la solicitud de propuestas fuera del ámbito catedralicio. Sin embargo, la solución articulada desde el propio templo, con la que creemos que debe ponerse en relación el modelo lígneo, en tres dimensiones,[285] abonado junto con otros trabajos relacionados con el reparo de la sillería coral de Felipe Bigarny (doc. 1498-† 1542), al *entallador* Juan de Langres, coterráneo y *criado* del borgoñón,[286] a finales de 1539,[287] no llegó a convencer a todos los canónigos, en esencia, porque no debía de ajustarse con demasiada fidelidad al modelo ofrecido por la estructura recién desaparecida, cuya memoria seguía estando muy viva, condicionando cualquier tipo de proyecto de recuperación

---

sus muestras y trazas y (que platicasen) *sobre ello*, el 24 de octubre de 1539 [Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 65]. Sin embargo, para Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, los canónigos habrían comisionado *a los diputados de la Fábrica para que trataran con los* maestros de la obra del crucero *sobre las muestras y trazas de la nueva obra* un mes antes, el 24 de septiembre de 1539. Para ellos, estos maestros deben identificarse con Vallejo, Alvarado y Gil (Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 41).

[284] *Ibidem*.

[285] Sobre este tipo de instrumentos, véase lo señalado en Marías Franco, F., "Trazas, trazas, trazas…", *op. cit.*, p. 354, y en Ibáñez Fernández, J., "Entre 'muestras' y 'trazas'…", *op. cit.*, pp. 312-313.

[286] En efecto, Juan de Langres —la misma localidad de procedencia de Bigarny—, aparece documentado en el proceso de dotación de la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos (López Mata, T., *La catedral de Burgos*, *op. cit.*, p. 155), lo que ha servido para reforzar la tesis que sitúa al borgoñón como diseñador del proyecto [Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, p. 203]. Una vez fallecido Bigarny, declarará haber sido *criado del maestre Felipe* en el pleito interpuesto por el arcediano de Valpuesta (Burgos) contra los herederos de su señor y León Picardo por el retablo de la colegiata de la localidad castellana, que habían dejado inconcluso [Fuentes Rebollo, I., "Vigarny, Picardo y el retablo de la colegiata de Valpuesta (Burgos)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8, 2004, pp. 7-13, espec. p. 10].

[287] Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 66; Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny…*, *op. cit.*, pp. 282-283; Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, pp. 49-50, nota nº 107.

o reconstrucción. De manera paralela, el llamamiento para la presentación de otras propuestas no obtuvo la respuesta esperada.

Así se desprende de la memoria presentada al cabildo por Agustín de Torquemada a comienzos de 1540; un documento redactado con motivo de su renuncia al oficio de fabriquero por razones estrictamente personales, de salud, en el que aprovechó para trasladar al resto de capitulares su opinión sobre el estado en el que se encontraba la empresa, y la manera en que, a su juicio, tenían que llevarse a cabo los trabajos si se quería que llegasen a buen puerto, al que adjuntó, tratando de reforzar su posicionamiento, el conocido informe de Bartolomé de Pierredonda (*ca*. 1490-1549), que, en consecuencia, debe analizarse e interpretarse en relación con sus propios presupuestos.[288]

Torquemada comenzó subrayando la necesidad de celebrar una junta de maestros para que, *siguiendo el orden del edificio pasado u otro nuevo*, se hicieran los moldes necesarios para comenzar a trabajar en la cantera cuanto antes; pero esta aparente flexibilidad con respecto al modelo que pudiera adoptarse en la construcción del cimborrio no debía de reflejar su verdadera opinión al respecto. En efecto, para el eclesiástico, la propuesta preparada desde el ámbito catedralicio, que debía de contar con el apoyo mayoritario del colegio capitular, venía a plantear, en realidad, *otro orden de edificio*, y no dudó en expresar su preocupación ante la eventualidad de que este proyecto pudiera llegar a ponerse en ejecución. En este sentido, no tuvo ningún reparo en solicitar a sus compañeros de cabildo que reconsiderasen su postura, valorando convenientemente los riesgos que podía terminar implicando su materialización última, ya que, a su juicio, *no* [habrían de mudar] *propósito de lo pasado* si de verdad aspiraban a conseguir *la perpetuidad de la obra*.

Para lograr más fuerza en su argumentación, el canónigo presentó el informe elaborado por Pierredonda, para quien, una vez analizado tanto *lo que se* [había

[288] La transcripción de la memoria de Torquemada fue publicada por Martínez y Sanz (Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos*..., *op. cit.*, pp. 64-65). Con ella coincide la facilitada por Del Río de la Hoz (Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny*..., *op. cit.*, p. 283), mientras que la publicada por Payo Hernanz y Matesanz del Barrio presenta sensibles diferencias que desvirtúan el sentido de la exposición de Torquemada y complican su comprensión (Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos*..., *op. cit.*, p. 42). Por su parte, el informe de Pierredonda fue dado a conocer y transcrito en Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos*..., *op. cit.*, pp. 250-252. La necesidad de leer los dos documentos de manera conjunta ya fue señalada por Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny*..., *op. cit.*, pp. 283-284.

caído] *del crucero*, como *los aparejos que se* [habían] *fecho y* [hacían] *para acabar de derrocar lo no fijo y tornar á hacer de nuevo el dicho crucero*, no podía sino concluirse que, *segun arte de xumetria*, *no se* [podía] *hacer el dicho crucero ni poner en perfeccion sin estar mucha parte de la iglesia en tanto peligro como de antes*. Tan convencido estaba de ello, que propuso convocar a *cuatro ó cinco* [oficiales] *de los mas* [a]*famados en el Reyno*, convencido de que una vez que hubieran reconocido la fábrica con él, y hubiesen atendido a sus razonamientos, habrían de terminar compartiendo su opinión, comprometiéndose a correr con todos los gastos que pudieran derivarse de las consultas —imaginamos que los ocasionados por los desplazamientos de los maestros, sus dietas, e incluso es posible que sus propios emolumentos—, en caso contrario.

Según el maestro, los *mas doctos y mas peritos en la dicha arte de canteria y xumetria* en ese momento eran *Diego de Syloy*, *maestre Felipe* —Felipe Bigarny—, *Rodrigo Gil* y *Juan de Regines*. Los dos primeros ya habían desarrollado importantes compromisos profesionales en la catedral para entonces, mientras que los otros dos todavía no habían tenido oportunidad de trabajar en su fábrica. No obstante, Rodrigo Gil de Hontañón era maestro mayor de las catedrales de Salamanca y de Segovia, cuyos proyectos contemplaban, además, la elevación de sendos cimborrios sobre las encrucijadas de los transeptos de ambos templos,[289] y Rasines era el maestro de obras del condestable de Castilla, y como tal, gozaba de un reconocido prestigio en la ciudad de Burgos, en la que dirigió las obras del colegio de San Nicolás, precisamente, entre 1538 y 1542, fecha de su fallecimiento.[290]

Por último, Pierredonda explicó a los canónigos que la solicitud de *trazas é modelos* que habían cursado no habría de obtener una respuesta satisfactoria en tanto en cuanto no se modificaran los términos de la convocatoria, ya que, a su juicio, *nadie* [querría] *decir ni dar su parescer ni traza para que otro se* [aprovechase] *dello e se le* [diera] *la obra*; es decir, *si no* [había] *esperanza* [de] *que aquella se* [daría] *a quien mejor la diere e feciere*, por lo que recomendó que el

---

[289] La traza de la catedral de Salamanca, definida en la junta de maestros celebrada a finales del verano de 1512, en la que tomaron parte Antón Egas, Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz *el Viejo*, Alonso de Covarrubias (1480-1570), Juan Tornero, Juan de Álava, Juan de Orozco, Rodrigo de Sarabia y Juan Campero, ya se menciona la necesidad de que *los cuatro pilares torales del cimborrio* (tuviesen) *de grueso once pies é medio* [Chueca, F., *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, p. 25]. Desconocemos cómo llegó a diseñarse entonces, pero se ha sugerido que conforme a un modelo de planta octogonal (Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, p. 73).

[290] Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla…*, *op. cit.*, p. 256.

anuncio se reformulase, incluyendo, de manera expresa, la voluntad de entregar la obra *á quien mejor traza e modelo hiciere,* [y] *mas ábil fuere*.

No sabemos hasta qué punto los miembros del cabildo burgalés atendieron las consideraciones de Torquemada y las sugerencias de Pierredonda, pero resulta sumamente significativo que la nómina de peritos propuesta por el segundo acabara trascendiendo el ámbito estrictamente capitular. No en vano, el ayuntamiento de la ciudad terminó acordando que se llamase a *Diego de Síloe e a Rodrigo Gil e maestre Felipe*, *vecinos de Burgos*, es decir, a todos menos a Rasines, que, a diferencia de todos los demás, tenía, tal y como ya se ha señalado, obra en marcha en la ciudad, y podía personarse en el templo en cualquier momento, con la intención de que pudieran expresar su opinión sobre la obra a ejecutar en la encrucijada del transepto de la catedral, el 8 de junio de 1540.[291] Ignoramos si los maestros llegaron a responder a la convocatoria, pero conviene advertir que la fábrica extendió diferentes pagos por *muestras, trazas y modelos* en ese mismo año.[292]

El diseño del Archivo Histórico Nacional

Aunque no sabemos si se realizó en el contexto de la fábrica catedralicia en 1539, o más allá de sus límites, ya en 1540, el diseño conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid viene a confirmar que llegaron a presentarse propuestas diferentes a la finalmente adoptada para la reconstrucción del cimborrio y sus bóvedas adyacentes [fig. 138].[293]

---

[291] López Mata, T., *La catedral de Burgos*, *op. cit.*, p. 407.

[292] Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 66; Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny…*, *op. cit.*, pp. 284-285. No se recoge esta referencia documental, y tan sólo se menciona la existencia de *distintas muestras, trazas y modelos del crucero* —entre los que se incluye la maqueta de Langres, que, como ha tratado de exponerse, juzgamos anterior—, en Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 51, y p. 53.

[293] Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], Clero, MPD, 7. Su existencia ya aparece recogida, aunque sin cota de archivo, en el meritorio inventario de planos góticos incluido en Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico…", *op. cit.*, p. 409, en donde se fecha hacia 1540. Debemos su conocimiento al Profesor Fernando Marías, a quien agradecemos su generosidad científica al informarnos de su existencia, así como su confianza al sugerirnos la posibilidad de estudiarlo.

Además de la primera versión de este trabajo (Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna….", *op. cit.*, pp. 176-194), ahora también puede consultarse Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "81. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 342-349.

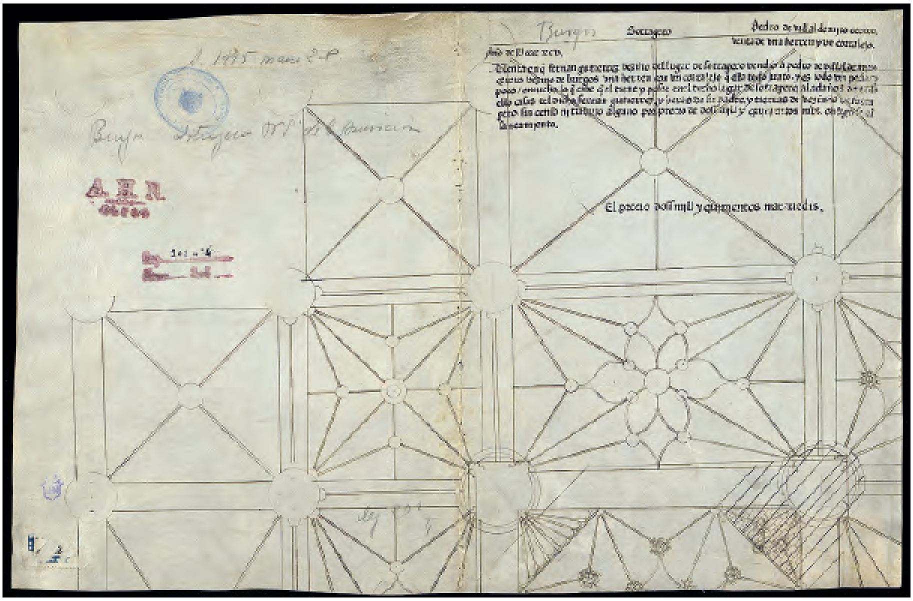


Fig. 138. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes (*ca*. 1539-1540). Madrid (A.H.N., Clero, MPD, 7).

Para su ejecución se reutilizó un pergamino del que no llegó a eliminarse el documento anterior, la venta de *una herren* —un herrenal— y un corralejo en Sotragero, una localidad situada al norte de Burgos, y perteneciente a su alfoz, fechada en 1495.[294] El análisis del diseño superpuesto permite intuir que el soporte se recortó en su margen inferior, y probablemente también, en su lateral derecho, plegándose con posterioridad para emplearse como encuadernación.

La representación gráfica refleja la planta, con la proyección de las bóvedas, del crucero, la capilla de San Nicolás, y los dos primeros tramos del presbiterio y el deambulatorio, tanto por el lado del Evangelio como por el de la Epístola [figs. 139; 140].

[294] (Al encabezamiento: *Sotragero / Año de MMCCCCXCV / Pedro de Villademiro cerero / Venta de una herren y un corralejo*) *Venta en que Fernan Gutierrez vezino del lugar de Sotragero vendio a Pedro de Villaldemiro çerero vezino de Burgos una herren con un corralejo que esta todo junto y es todo un pedaço poco, o mucho lo que cabe que el tiene y posee en el dicho lugar de Sotragero, aladaños de todo ello casas del dicho Fernan Gutierrez, y heras de su padre, y tierras de vecinos de Sotragero, sin censo ni tributo alguno por precio de doss mill y quinientos maravedis obligose al saneamiento.* (*Espacio en blanco*) *El precio doss mill y quinientos maravedis.*

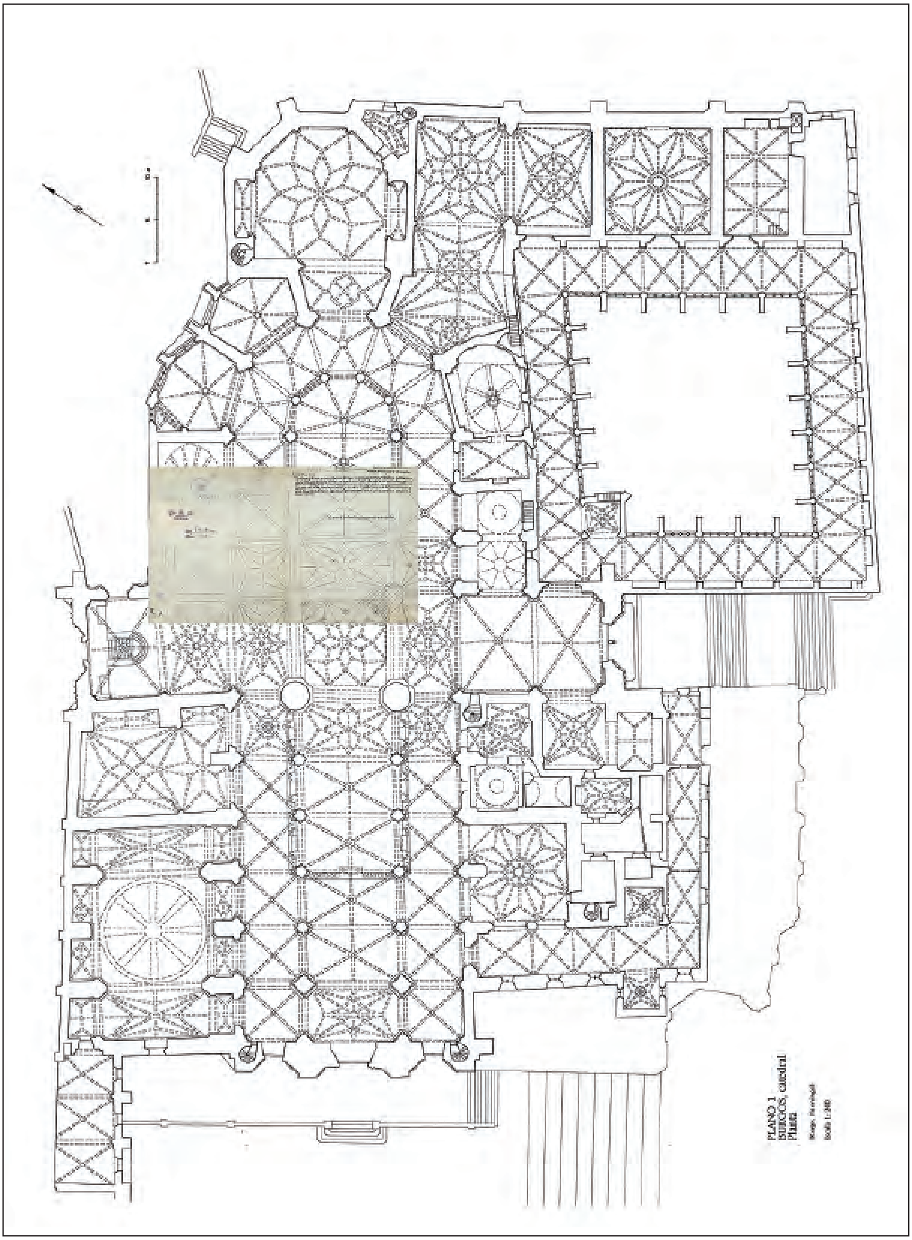


Fig. 139. El proyecto del Archivo Histórico Nacional superpuesto
a la planta actual de la catedral de Burgos realizada por Karge y Nanninga
(Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

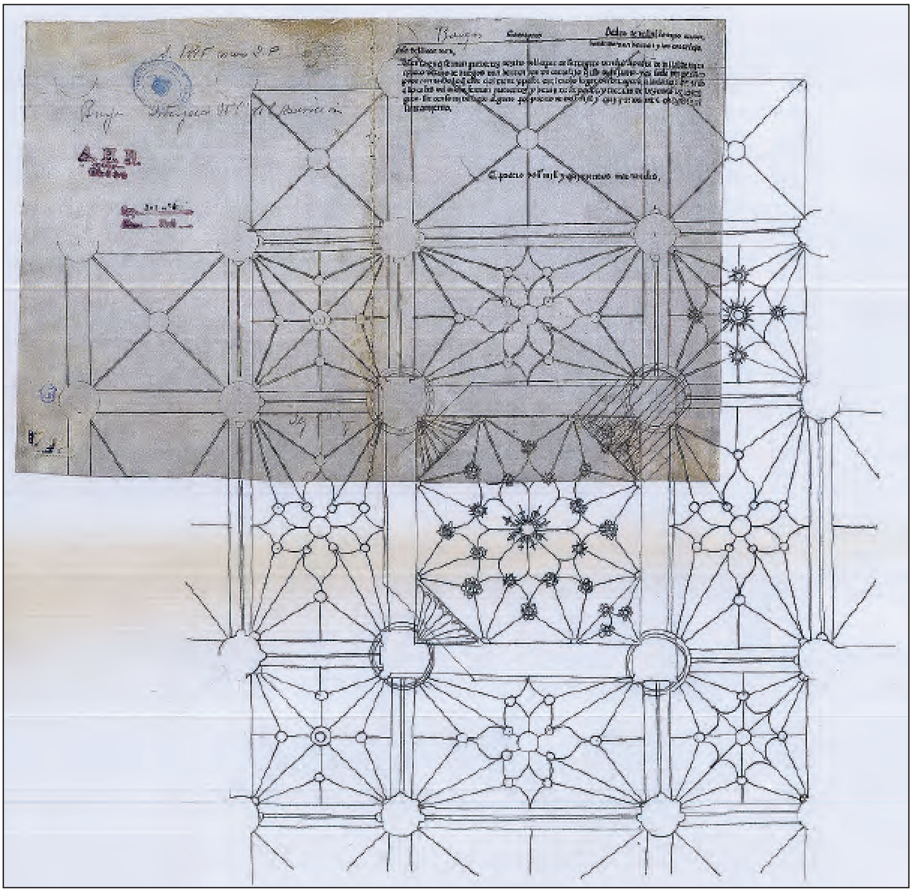


Fig. 140. Reconstitución del proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

Debido a los recortes del soporte, no puede precisarse si llegó a representarse la totalidad del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto, ni si se reflejaron los tres que tendrían que haberlo rodeado por el oeste, pero resulta evidente que el diseño venía a proponer una solución para el tramo sobre el que habría de elevarse el cimborrio y el "cinturón" conformado por los otros ocho que debían circundarlo; es decir, los cuatro adyacentes y los cuatro de las esquinas, los situados detrás de los pilares torales. En el resto, se reflejaron los diseños de crucería simple, o con ligaduras rectas en sus lomos, de las bóvedas que no se habían visto afectadas por el derrumbe, incluida la del tramo central del brazo septentrional del transepto, aquella con la que comienza la representación de este cuerpo, que acabará siendo sustituida por

otra de diseño mucho más complicado en el curso de las obras de reconstrucción del cimborrio.[295]

Atendiendo a la representación gráfica de los tramos que habrían de rodear el cimborrio, debe señalarse que los de las esquinas reflejan dos soluciones de abovedamiento diferentes, que pudieron ofrecerse como dos posibilidades de cierre distintas, como soluciones alternativas. Así, en el correspondiente al ángulo nororiental se plasmó una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas en sus lomos, y en el flanco suroriental, una bóveda de las mismas características, es decir, una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas, por lo menos en el lomo perpendicular al eje direccional del templo,[296] cuyo diseño trató de enriquecerse con el tendido de combados de flexión cóncava entre las claves en las que habrían de fundirse los terceletes y los diagonales.

De los tramos adyacentes al cimborrio tan sólo nos ha llegado completa la representación del de la embocadura del presbiterio, pero los vestigios reconocibles de los correspondientes a los brazos del transepto permiten intuir que pudo proponerse el mismo diseño de crucería para todos ellos. Se trata de una bóveda de crucería simple, enriquecida con terceletes, de los cuales, los de los lados cortos se funden en el lomo, en unas claves de las que arrancan unas ligaduras rectas que alcanzan los puntos medios del tramo, mientras que los de los lados largos no llegan a encontrarse. De la polar parten, en sentido divergente y siguiendo una simetría especular marcada por el eje direccional del templo, dos parejas de combados de flexión convexa que van a morir a las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos. Por otra parte, de unas claves dispuestas en los diagonales nacen nuevas parejas de nervios curvos. Los primeros, de perfil asimismo convexo, fenecen en las claves en las que lo hacen los terceletes de los lados largos, mientras que los segundos, que modifican su flexión en su desarrollo, alcanzan aquellas en las que se encuentran los de los lados cortos, generando, con los lanzados desde los diagonales del mismo lado, unos pies de gallo simples, de un solo conopio. Finalmente, de las claves dispuestas en los extremos de los terceletes de los lados largos surgen unos combados, en este caso, de perfil cóncavo, que van a morir a los puntos medios del tramo, y que

[295] En todo caso, conviene advertir que el recorte del pergamino nos ha privado de la representación de su lomo en sentido perpendicular al eje direccional del templo, por el que habría discurrido, tal y como todavía puede comprobarse de analizar tanto la bóveda del primer tramo del brazo septentrional del transepto, como las del extremo meridional, una ligadura recta.

[296] El recorte del soporte por su lateral derecho impide precisar si también se proyectó una ligadura recta en el lomo de la bóveda dispuesto siguiendo el eje direccional del templo.

conforman, con los lanzados desde los terceletes del mismo lado, nuevos pies de gallo simples, de un solo conopio.

El instrumento de representación gráfica ofrece dos soluciones alternativas para las trompas del cimborrio, una cónica avenerada en el flanco nororiental, y otra de naturaleza abovedada, con terceletes y combados de flexión cóncava en el opuesto, y finalmente, una fórmula de abovedamiento para el prisma de planta octogonal, que, a pesar de los severos recortes infligidos al soporte, resulta perfectamente reconstruible.

No en vano, de la clave polar arrancan, buscando los puntos medios de cada uno de los lados del octógono, ocho ligaduras rectas de escaso desarrollo cuyos extremos se bifurcan, siguiendo una simetría especular, en dos combados de flexión convexa que se funden con los lanzados desde las ligaduras adyacentes en unas claves subsidiarias, situadas justo sobre los nervios tendidos desde los flancos del octógono, delimitando cada uno de los ocho sectores de la bóveda, lo que genera una suerte de estrella de ocho "pétalos" en torno al polo. De estas mismas claves parten, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, sendos nervios curvos, en este caso, de perfil cóncavo, que fenecen en las claves en las que se encuentran los terceletes de cada uno de los sectores de la bóveda, que nacen de los flancos del octógono, lo que permite conformar una segunda estrella de ocho puntas, esta vez, de lados cóncavos, girada con respecto a la primera, que queda inscrita en su interior. Tratando de simplificar, el diseño cuenta con dos estrellas en torno al polo, una de lados convexos en el interior de otra de perfiles cóncavos, de las cuales, la primera se encuentra directamente conectada con los nervios que delimitan los ocho sectores de la bóveda, mientras que la segunda enlaza con las claves en las que se funden sus terceletes, que surgen de los flancos del octógono.

Resulta sumamente complicado aventurar la autoría del diseño a partir de las crucerías proyectadas sobre el pergamino, en esencia, porque todas ellas pueden relacionarse con la producción de algunos de los profesionales mencionados a lo largo del discurso. En efecto, al margen de la ideada para el tramo correspondiente a la embocadura del deambulatorio por el lado del Evangelio, que responde a un esquema tan simple como generalizado, la propuesta para el arranque de la girola por el lado de la Epístola recuerda a la que terminará desarrollando Juan de Vallejo justo en el lado opuesto. Del mismo modo, el diseño de la bóveda correspondiente al tramo de la embocadura del presbiterio puede descubrirse en varias fábricas relacionadas con los Rasines, como la colegiata de Berlanga de Duero (Soria), construida por Juan de Rasines a partir

de 1526; la colegial de Roa de Duero (Burgos), atribuida a su hijo Pedro (act. 1530-1572), o la parroquial de Rasines (Cantabria), levantada por su nieto Rodrigo (doc. 1553-1595).[297]

Finalmente, el diseño de crucería planteado para la bóveda del cimborrio es el que se había utilizado en la de la capilla de la Presentación o de los Lerma de la propia catedral de Burgos (1519-1522) [fig. 141], siguiendo, casi con toda seguridad, un proyecto de Felipe Bigarny,[298] que volverá a emplearse, con ligeras variaciones, en los sistemas de abovedamiento de otras capillas centralizadas, como la de la Concepción del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) (*ca.* 1522-1524) [fig. 142];[299] la capilla funeraria de Diego Fernández de Villalán, concebida con un marcado sentido eucarístico y dedicada al Santo Cristo de la Escucha, de la catedral de Almería (1524-1542) [fig. 143],[300] o la de los Salazar de la parroquial de San Juan Bautista de Palenzuela (Palencia), cuya construcción debió de iniciarse en 1532 [fig. 144].[301]

En efecto, el diseño de crucería propuesto para el cimborrio es prácticamente el mismo que se había empleado en la capilla de la Presentación. La

---

[297] Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla…*, *op. cit.*, pp. 197-206 (Berlanga de Duero), pp. 310-314 (Roa de Duero), pp. 324-330 (Rasines).

[298] La capilla se venía atribuyendo tradicionalmente a Bigarny cuando Teófilo López Mata adjudicó la dirección de los trabajos constructivos del oratorio a Juan de Matienzo (López Mata, T., *La catedral de Burgos*, *op. cit.*, pp. 153-155). En realidad, el investigador no entraba en la cuestión de la autoría intelectual del diseño, pero Martínez Burgos salió en defensa de la atribución a Bigarny, aportando sólidos argumentos [Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (5)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 135, 1956, pp. 144-163, espec. pp. 153-161]. López Mata tratará de contestarle (López Mata, T., "La Capilla de la Presentación y Felipe Vigarny", *Boletín de la Institución Fernán González*, 136, 1956, pp. 245-264), pero no logrará rebatir sus tesis, que quedarán perfectamente recogidas en un último artículo que ya no obtendrá respuesta (Martínez Burgos, M., "Más sobre la Capilla de la Presentación y su autor Felipe Vigarni", *Boletín de la Institución Fernán González*, 137, 1956, pp. 314-337). En todo caso, pasado el fragor de la polémica, creemos intuir que sus presupuestos no eran ni contradictorios ni incompatibles, y el debate que mantuvieron, a veces deficientemente comprendido, logrará trascenderse para articular una solución de compromiso que señala a Bigarny como autor del proyecto, y a Matienzo como el encargado de materializarlo (Del Río de la Hoz, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny…*, *op. cit.*, pp. 200-204).

[299] Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla…*, *op. cit.*, p. 87.

[300] *Ibidem*, pp. 158-159; Sánchez López, J. A., "'Sol Iustitiae'. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería", *Imafronte*, 19-20, 2008, pp. 349-375, espec. pp. 363-371.

[301] Zalama Rodríguez, M. Á., *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 179-182; Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla…*, *op. cit.*, p. 159.



Fig. 141. Burgos. Catedral. Capilla de la Presentación o de los Lerma. Sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 142. Medina de Pomar (Burgos). Convento de Santa Clara. Iglesia. Capilla de la Concepción. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 143. Almería. Catedral. Capilla del Santo Cristo de la Escucha o de Diego Fernández de Villalán. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 144. Palenzuela (Palencia). Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Capilla de los Salazar. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

principal diferencia estriba en las dimensiones de la doble estrella generada en torno al polo de la bóveda, que, concebida, casi con toda seguridad, para ser igualmente calada, tratará de ampliarse, sin lugar a dudas, con la intención de conseguir una iluminación cenital más potente, lo que llevará, por un lado, al tendido, desde la clave polar, de ocho ligaduras rectas para prolongar los "pétalos" de la estrella interior, y por otro, a eliminar el tercer tercelete de los sectores de arranque para "abrir", "estirar", y conectar directamente, sin ningún elemento interpuesto, los combados de flexión cóncava que tenían que definir el perfil de la estrella exterior con las claves en las que debían encontrarse los terceletes de cada uno de los sectores de la bóveda, es decir, los lanzados desde los flancos del octógono.

Frente a la fórmula empleada en la capilla de la Presentación y la planteada en el proyecto para el cimborrio catedralicio, las demás soluciones, aparentemente similares, presentan algunas diferencias, que van más allá del mero hecho de que las dobles estrellas de sus polos no sean caladas. Así, por ejemplo, en la capilla de la Concepción de Medina de Pomar la clave polar está directamente conectada con los flancos del octógono gracias a ocho nervios continuos, que son los que delimitan cada uno de los ocho sectores de la bóveda. En ellos se sitúan tanto las claves de las que arrancan los combados de flexión convexa que permiten conformar la estrella interior, como aquellas en las que mueren los nervios de perfil cóncavo que definen la exterior. En este caso, los combados convexos de la primera de las estrellas se funden en las mismas claves de las que parten los nervios cóncavos que describen la segunda. Estas claves se sitúan sobre los lomos de cada uno de los sectores de la bóveda, y están unidas mediante un tercer tercelete, de muy poco recorrido, con aquellas en las que se encuentran los terceletes tendidos desde los flancos del octógono.

En la capilla de Fernández de Villalán, la clave polar no está directamente conectada con los flancos del octógono, ya que no existen nervios continuos que los liguen, delimitando cada uno de los ocho sectores de la bóveda en toda su extensión. Sin embargo, el diseño es muy similar. No en vano, los combados de flexión convexa que conforman la estrella interior se funden en las mismas claves de las que nacen los nervios curvos de perfil cóncavo, que, unidos en los nervios tendidos para definir los sectores de la bóveda, permiten describir la estrella exterior. Estas claves se sitúan, como las de la capilla de la Concepción de Medina de Pomar, sobre los lomos de cada uno de los ocho sectores de la solución de abovedamiento, y estan conectadas, como en aquella, mediante un

tercer tercelete, de muy poco recorrido, que consigue ligarlas con las claves en las que se encuentran los terceletes lanzados desde los flancos del octógono.

Finalmente, en la capilla de los Salazar de Palenzuela, el diseño acaba complicándose, ya que cuenta con tres estrellas en torno al polo, una interior de lados convexos, que queda completamente aislada, y otras dos, la intermedia y la exterior, de perfiles cóncavos, que enlazan con la crucería de la bóveda. En este caso, mientras que los combados de la primera se funden a la altura de los lomos de cada uno de los sectores de la bóveda; los de la intermedia lo hacen en los nervios que los delimitan, y los de la exterior, en las claves en las que se encuentran los terceletes que surgen de de los flancos del octógono.

El proyecto final

En cualquier caso, conviene advertir que, al final, las bóvedas adyacentes al cimborrio terminarán resolviéndose conforme a diseños mucho más complejos, y que el lucernario acabará levantándose sobre trompas aveneradas, y cerrándose mediante una solución que la historiografía artística viene atribuyendo a Felipe Bigarny, por lo menos, desde comienzos del siglo XVII [figs. 145a y 145b].[302]

Su crucería está construida a partir de dos cuadrados matrices, y presenta dos estrellas de ocho puntas inscritas una dentro de otra. La descripción de su diseño, sin atender a criterios constructivos, podría hacerse desde la clave polar, de la que arrancan, buscando los flancos del octógono, ocho ligaduras rectas de escaso desarrollo que mueren en una primera teoría de claves de las que parten, en sentido divergente, y siguiendo una rigurosa simetría especular, dos nuevos nervios rectos, de muy poco recorrido, que se funden con los lanzados desde las claves adyacentes en una nueva teoría de claves, conformando la primera de las estrellas, o estrella interior. De estas claves, dispuestas en las puntas de esta primera estrella interior, nacen, de nuevo, en sentido divergente, y siguiendo una simetría especular, dos nuevos nervios, en realidad, los terceletes de cada uno de los ocho sectores de la bóveda, que, naturalemente, van a morir —en realidad, surgen de— los flancos del octógono, en donde "se encuentran" con los lanzados desde las claves adyacentes, lo que permite generar la segunda de las estrellas, o estrella exterior.

---

[302] Una síntesis de la cuestión historiográfica, en Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, pp. 46-48.



Fig. 145a. Burgos. Catedral. Cimborrio. Exterior desde el hastial de la fachada.
Foto: José Antonio Gárate.



Fig. 145b. Burgos. Catedral. Cimborrio. Interior. Vita general. Foto: José Antonio Gárate.

Tal y como han sugerido diferentes investigadores, este diseño de crucería podría estar reproduciendo el ideado por Juan de Colonia para el primer cimborrio de la catedral de Burgos,[303] en esencia, porque se empleó en otras obras inmediatamente posteriores, como la capilla del condestable de la catedral de Burgos, construida por su hijo Simón [fig. 79], e incluso en otras más tardías, como la capilla del Santo Cristo de San Severino de Valmaseda, levantada por Juan de Rasines entre 1535 y 1541 [fig. 80], y porque el mismo ejercicio geométrico, simplificado, generando una única estrella de ocho puntas, utilizado, por ejemplo, en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Monte-

[303] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, *op. cit.*, p. 113.

sión de Toledo, construida a partir de 1485 [fig. 146],[304] volverá a emplearse en el lucernario de San Francisco de Medina de Rioseco, erigido siguiendo la estela del burgalés [fig. 92], y en otras soluciones de abovedamiento como las desarrolladas en el acceso a la cartuja de Miraflores [fig. 147];[305] el pórtico de la parroquial de San Esteban de Herramélluri (La Rioja) [fig. 148];[306] la caja de escaleras del palacio de los Arrieta-Maestu o de Bendaña —el actual Museo Fournier del Naipe— de Vitoria, que debió de levantarse en la primera fase constructiva del complejo (*ca*. 1525-1535),[307] o en el vestíbulo de la casa de Miranda de Burgos (*ca*. 1543-1545), una obra relacionada durante mucho tiempo con Juan de Vallejo, y adjudicada al maestro Juan Ortiz de la Maza en fechas relativamente recientes [fig. 149].[308]

Pero, más allá del diseño de crucería, interesa subrayar que los nervios que conforman la segunda de las estrellas, o estrella exterior, es decir, los que permiten ligar las puntas de la estrella interior con los flancos del octógono, que no son otra cosa que los terceletes de cada cada uno de los ocho sectores de la

---

304 Lucía Gómez-Chacón, D., "Fray Martín de Vargas y el monasterio de Nuestra Señora de Montesión. Un monje de piedra por tierras toledanas", en González Zymla, H. y Prieto López, D. (eds.), *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y Jardín*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 235-247, espec. pp. 244-246.

305 Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, p. 372.

306 Barrón García, A. A., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162, 2012, pp. 229-257, espec. pp. 256-257; Barrón García, A. A., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *Tvriaso*, 21, 2012-2013, pp. 219-267, espec. p. 225, y pp. 242-244.

307 La primera fase constructiva del palacio se sitúa en 1525 en Martín Miguel, Mª Á., "La introducción del Renacimiento en Vitoria a través de su arquitectura", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, *El arte español en épocas de transición*, León, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, 1992, vol. 1, pp. 171-178, espec. pp. 173-174, y en González Cembellín, J. M., "Clasificación tipológica de los primeros palacios del País Vasco", *Ondare*, 17, 1998, pp. 177-188, espec. pp. 184-185, pero se retrasa diez años en González Cembellín, J. M., "Palacios y ayuntamientos en el País Vasco. Semejanzas y diferencias con Navarra", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, 2009, pp. 191-218, espec. pp. 197-198. El estudio de las diferentes fases constructivas del edificio, en Plazaola Artola, J., "El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco", *Revista internacional de los estudios vascos*, 48, 2, 2003, pp. 651-709, espec. p. 659.

308 Ibáñez Pérez, A. C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977, pp. 196-207. La nueva atribución, sustentada en referencias de archivo, en Hernández Oliva, C. A. y Martínez Montero, J., *Arquitectura civil en Burgos: la Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*, Burgos, Editorial Gran Vía, 2008, pp. 26-27, y Martínez Montero, J., "Maestros cántabros en territorio burgalés: nuevas noticias documentales sobre la Casa de Miranda", *Altamira*, 82, 2012, pp. 187-203.



Fig. 146. Monasterio de Montesión (Toledo). Iglesia. Abovedamiento del presbiterio.
Foto: Diana Lucía Gómez-Chacón.



Fig. 147. Burgos. Cartuja de Miraflores. Detalle del abovedamiento del acceso.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 148. Herramélluri (La Rioja). San Esteban. Abovedamiento del pórtico de acceso al templo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

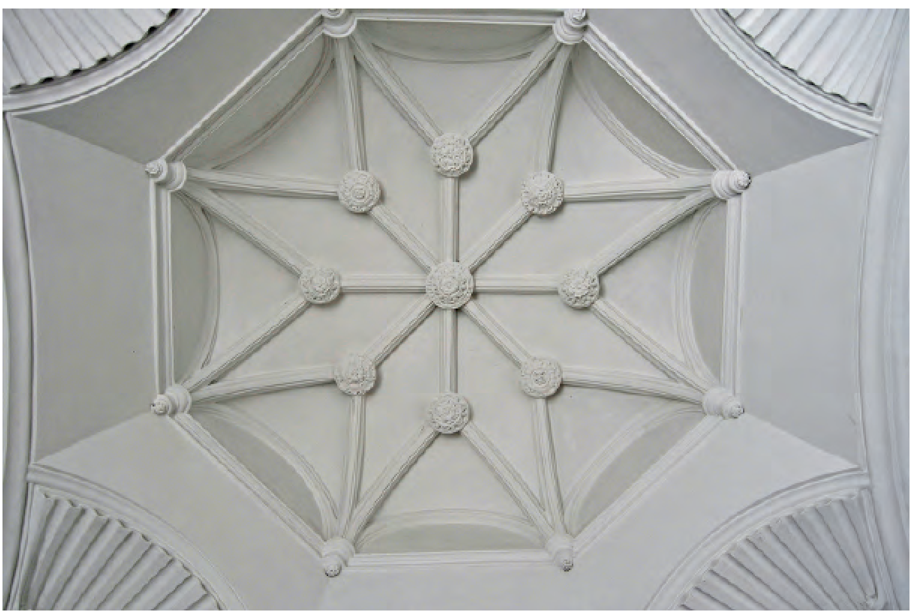


Fig. 149. Burgos. Casa de Miranda. Detalle del sistema de abovedamiento del vestíbulo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

bóveda, constituyen, en realidad, arcos diafragma de tabiques calados, y que el sistema de cierre, conformado por piezas pétreas asimismo caladas, presenta una sección totalmente plana [fig. 150]. Javier Gómez Martínez ya señaló que esta solución de abovedamiento contaba con interesantes precedentes germánicos, como la bóveda, no de la cripta, sino de la *Tonsurkapelle* de la catedral de Magdeburgo, fechada en el siglo XIV, lo que le llevó a considerar la posibilidad de que Juan de Colonia conociera la fórmula y la hubiese podido emplear en el primer cimborrio de la catedral de Burgos, pero relacionó su utilización en el segundo con el desarrollo de la *voûte plate dallée* en diferentes regiones francesas durante la primera mitad del siglo XVI; un posicionamiento que habría de terminar conduciéndole, a la postre, a compartir lo defendido por buena parte de la tradición historiográfica, y a vincular el proyecto con Felipe Bigarny.[309]

En este sentido, querríamos destacar que, más allá del tempranísimo ejemplo de Magdeburgo, existen otros testimonios del uso de esta solución de abovedamiento en el ámbito alemán mucho más próximos —en todos los sentidos— a la figura de Juan de Colonia, como la espléndida bóveda del "octógono" de la torre de la catedral de Estrasburgo, diseñada y materializada por quien habría de suceder a Ulrich von Ensingen (*ca*. 1359-1419) al frente de las obras de esta fabulosa estructura, Juan Hültz de Colonia (*ca*. 1390-1449) [fig. 151].[310] Esta circunstancia invita a profundizar en la hipótesis de que el maestro homónimo —del mismo origen, además— llegado a Burgos conociera el sistema y hubiese podido emplearlo en el primer cimborrio de la catedral de la ciudad castellana; una posibilidad quizás no tan arriesgada, sobre todo, teniendo en cuenta el desarrollo geométrico que presentan las bóvedas con las que se cierran alguno de sus epígonos, como la del lucernario de San Juan de los Reyes, que, tal y como ya se ha señalado, presenta varias secciones diferentes, curvas en los sectores de arranque, y plana en torno al polo; o la del cimborrio de la catedral de Orense, que parece presentar, por lo menos, dos secciones curvas distintas, la de los lunetos, y la del resto de la solución de abovedamiento, conformada por los frentes de las trompas ubicadas entre los triángulos curvos y la propia estrella central.

---

[309] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, *op. cit.*, p. 113.

[310] Reinhardt, H., "La haute tour de la cathédrale de Strasbourg à l'occasion du demi-millénaire de sin achèvement, 1439-1939", *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2, 5, 1939, pp. 15-40; Lehni, R., "Une gravure célèbre et inédite: la voute de l'octogone d'après Jean-Jacques Arhardt", *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2, 15, 1982, pp. 43-54; Recht, R., *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1993, p. 57; Van den Bossche, B., *Strasbourg. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1997, pp. 134-138.



Fig. 150. Burgos. Catedral. Cimborrio. Detalle de la bóveda, en el que se aprecia que los nervios que conforman la estrella exterior, son, en realidad, arcos diafragma de tabiques calados que sostienen un cerramiento conformado por piezas planas, igualmente caladas. Foto: José Antonio Gárate.

Además, la aplicación de un sistema de este tipo pudo facilitar la ejecución de una solución calada, que, desde luego, tratará de desarrollarse en otras obras posteriores, como la capilla del condestable [fig. 79] y la de la Presentación de la propia catedral de Burgos [fig. 141], o la capilla de los Castro de la iglesia de San Gil de la ciudad del Arlanzón (*ca*. 1529) [fig. 152].

Si Juan de Colonia llegó a emplear una solución de abovedamiento de este tipo en el primer cimborrio burgalés, su aplicación en el segundo podría interpretarse como una de las medidas adoptadas para reconstruir el lucernario con la mayor fidelidad posible, y no como una novedad introducida por Bigarny, que, en puridad, pudo conocer la fórmula directamente en Burgos, dado que abandonó la Borgoña, para acabar instalándose en la ciudad castellana, antes de que la *voûte plate dallée* llegara a desarrollarse al otro lado de los Pirineos.[311]

---

[311] Los primeros ejemplos en Francia se venían situando a comienzos del siglo XVI (Pérouse de Montclos, J. M., *L'architecture à la française. Du milieu du XV*[e] *siècle à la fin du XVIII*[e] *siècle*,

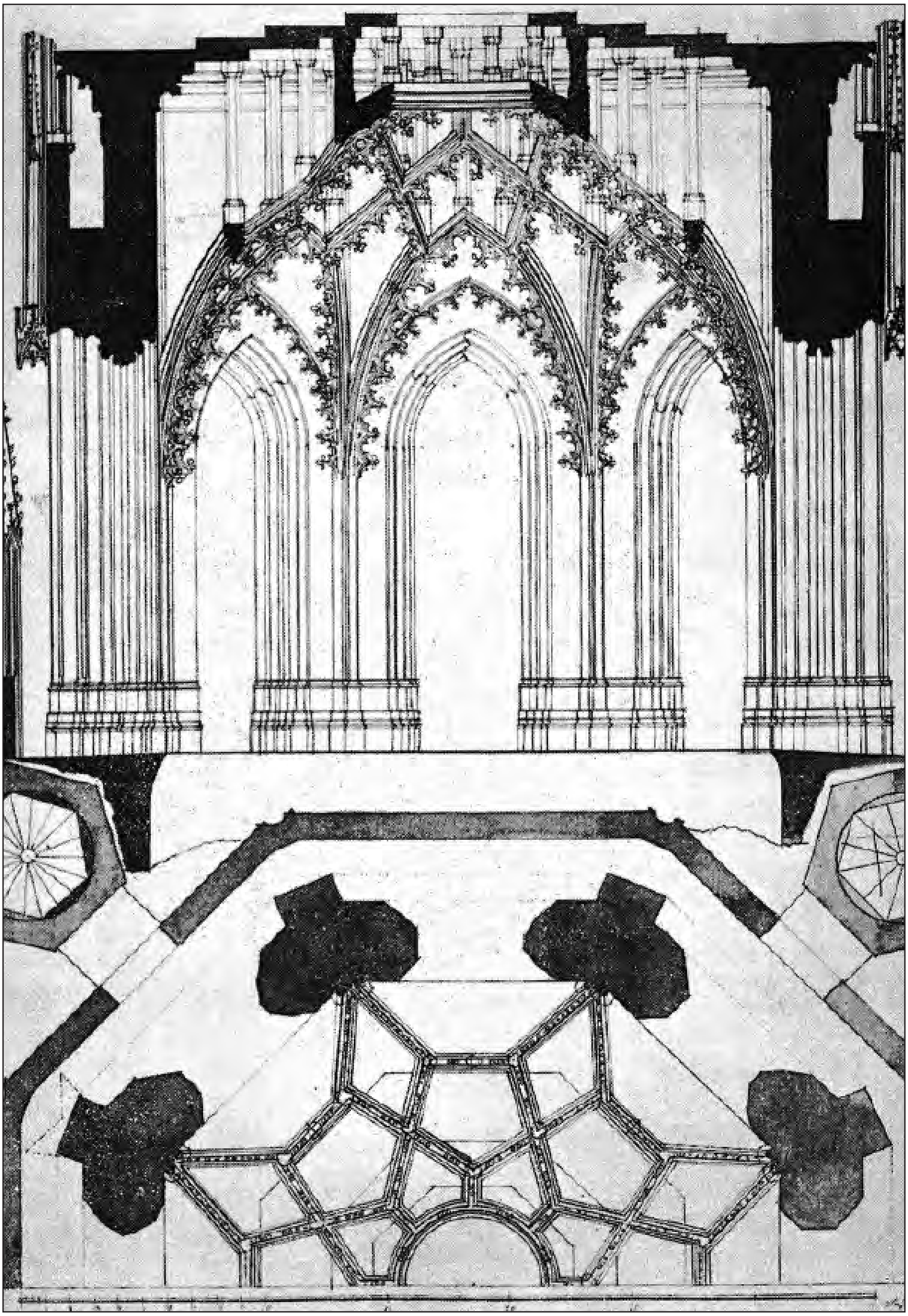


Fig. 151. Planta y sección del "octógono" de la torre de la catedral de Estrasburgo, diseñados por André Friederich, y publicados en Lehni, R., "Une gravure célèbre et inédite…", *op. cit.*, p. 53.



Fig. 152. Burgos. San Gil. Capilla de los Castro. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

El impacto de la nueva estructura

Fuera quien fuese el autor del diseño, su materialización última correrá a cargo de Juan de Vallejo, que logrará culminar la empresa cuando estaba a punto de cumplirse el trigésimo aniversario del derrumbe, en 1568.[312] En todo caso, conviene advertir que el proyecto habrá de conocer un impacto considerable, antes incluso de su materialización última. Así vendrían a demostrarlo la solución adoptada en la cabecera de la iglesia del monasterio de La Vid (Burgos), construida por Pedro de Rasines entre 1547 y 1572 [fig. 153];[313] el cimborrio de la iglesia del monasterio cisterciense de la Santa Espina (Valla-

París, Picard, 2001, pp. 162-163). Recientemente, se han identificado algunas bóvedas de este tipo que podrían fecharse en los últimos años del siglo XV, pero continúa conviniéndose en señalar que casi todas datan de la primera mitad del Quinientos (Bardati, F., "Voûtes plates dallées…", *op. cit.*, pp. 279-296; Bardati, F., "Plafonds en pierre et voûtes-plates…", *op. cit.*, pp. 272-279).

312 Payo Hernanz, R. J. y Matesanz del Barrio, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos…*, *op. cit.*, pp. 52-104.

313 Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla…*, *op. cit.*, pp. 279-295; Alonso Ruiz, B., "De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 45-57.



Fig. 153. Monasterio de La Vid (Burgos). Iglesia. Detalle de la soluciones de abovedamiento de la cabecera. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

dolid), contratado con Gonzalo de Sobremazas en 1554, y concluido, al parecer, cuatro años más tarde [figs. 154a y 154b],[314] que cuenta con un único cuerpo de luces, y se cierra mediante una bóveda de crucería construida a partir del mismo diseño aplicado en el lucernario de la catedral de Burgos, solo que, en este caso, los plementos son curvos, y desde luego, no llegaron a calarse; o la falsa bóveda de crucería, ejecutada, en realidad, mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas", volteada, con un rampante prácticamente plano, sobre la primera de las mesetas o descansillos de la escalera de subida al coro de la iglesia de San Esteban de Burgos por el propio Vallejo en 1564 [fig. 155].[315]

Asimismo, quizás quepa reconocer el impacto de la solución adoptada en Burgos en el cimborrio de planta octogonal que llegó a levantarse sobre la

[314] García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Ríoseco*, 2, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1959, pp. 38-41; Castán Lanaspa, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia…*, *op. cit.*, p. 349; Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 71-72.

[315] Así figura en la cartela dispuesta justo encima del puerta de acceso (Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "81. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos…", *op. cit.*, p. 349).





Figs. 154a y 154b. Monasterio de la Santa Espina (Valladolid). Cimborrio. Exterior e interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

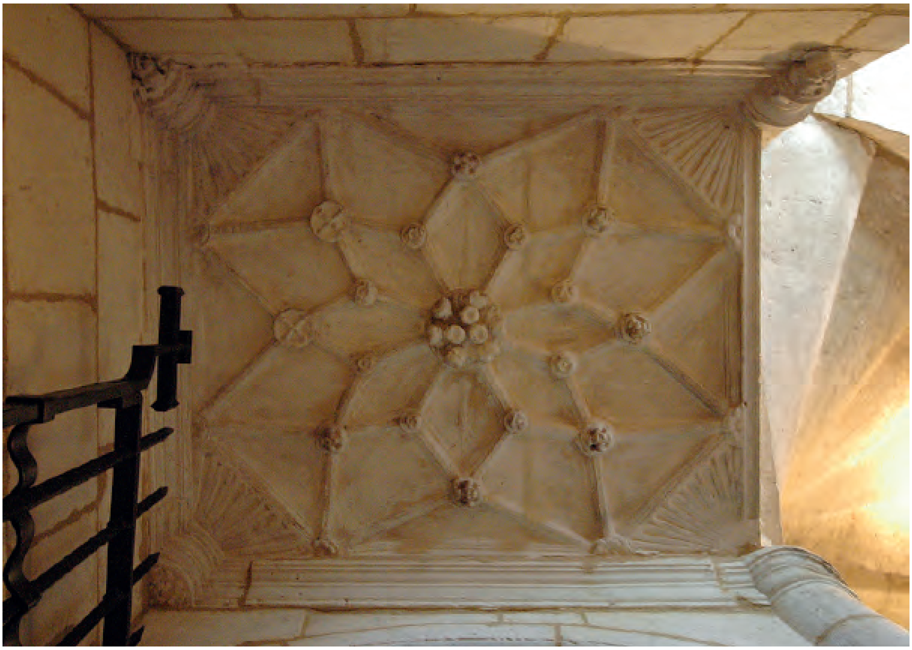


Fig. 155. Burgos. San Esteban. Falsa bóveda de crucería, ejecutada, en realidad, mediante la labra y el ensamblado de "piezas enterizas", y de rampante prácticamente plano, del primero de los descansillos de la escalera de acceso al coro. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

iglesia del monasterio benedictino de Montserrat; algo perfectamente plausible, sobre todo, teniendo en cuenta la pertenencia de la abadía a la congregación de San Benito de Valladolid, la procedencia burgalesa de fray Juan de Salinas (*ca*. 1529-1583), director de los trabajos constructivos de la iglesia nueva del monasterio (1560-1592), y la dotación "castellana" del templo, con obras como la sillería coral, contratada con Cristóbal de Salamanca en 1578; el retablo mayor, encargado por Felipe II, diseñado por Francisco de Mora (1552-1610), realizado por Esteban Jordán (1592/1593-1597), y policromado por Francisco López (1598-1599), o la reja del presbiterio, ejecutada siguiendo el modelo de la de San Benito el Real de Valladolid, de Juan Tomás Celma, por su sobrino, Juan Bautista Celma (1608-1609), gracias a la munificencia económica de Felipe III.[316]

[316] Para la construcción y dotación del recinto, véase ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 25-126.

Su construcción, complicada por la disposición de un piso de celdas sobre el buque del templo, logrará resolverse gracias a una traza atribuida al abad Lorenzo Nieto (1601-1604), que habrá de permitir el levantamiento de la estructura directamente sobre la bóveda del tramo previo presbiterio; una complicada operación, no exenta de riesgos, que conseguirá materializarse durante el mandato de Juan de Valenzuela (1607-1610).[317]

El Archivo Histórico Nacional custodia una planta de la iglesia anotada en catellano [fig. 156];[318] un diseño que se ha relacionado con Francisco de Mora, y se ha fechado a finales del siglo XVI,[319] pero que, a tenor de algunos de los elementos representados —y explicados por escrito— en él, podría datarse un poco más adelante, a comienzos del Seiscientos. En este sentido, debe tenerse en cuenta que la reja del presbiterio ya acoge el *baluarte con las armas reales*, que, según Altés, fueron trasladadas y ubicadas allí en 1609,[320] por lo que la realización del dibujo tendría que ser necesariamente posterior. Fuera como fuese, el instrumento de representación gráfica tiene el interés de registrar la proyección del cimborrio, del que llegó a trasladarse su perfil octogonal, pero no su sistema de cierre, que, en todo caso, debió de consistir en una solución de polo abierto, porque la estructura se coronó con una linterna que, a tenor de diferentes referencias documentales —e incluso descripciones literarias—, permitía la entrada de luz justo en la zona de la embocadura de la capilla mayor.[321]

De cualquier manera, conviene advertir que el cierre del cimborrio terminará sustituyéndose por la bóveda de ocho nervios, mucho más sencilla, que puede contemplarase en la actualidad; una solución que debió de juzgarse bastante más acorde a la tradición local por quienes, condicionados por un incipiente proceso de construcción identitaria, asumieron la reconstucción del templo, uno de los de mayor valor simbólico —tanto desde el punto de vista cultural, como desde el religioso— de toda Cataluña, ya en el siglo XIX.

[317] *Ibidem*, pp. 70-81, y pp. 81-85; GARRIGA, J., "L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, *op. cit.*, pp. 262-287, espec. p. 280.

[318] A.H.N., Clero, MPD, 6.

[319] TOVAR MARTÍN, V. (comis.), *Ivan Gomez de Mora (1586-1648)*, [*Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*], (Catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986, p. 229.

[320] Para su datación, debe tenerse en cuenta que la reja del presbiterio ya acoge el *baluarte con las armas reales*, que, según Altés, fueron trasladadas y ubicadas en este lugar en 1609 (ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església nova de Montserrat…*, *op. cit*., pp. 105-106).

[321] *Ibidem*, pp. 82-83.

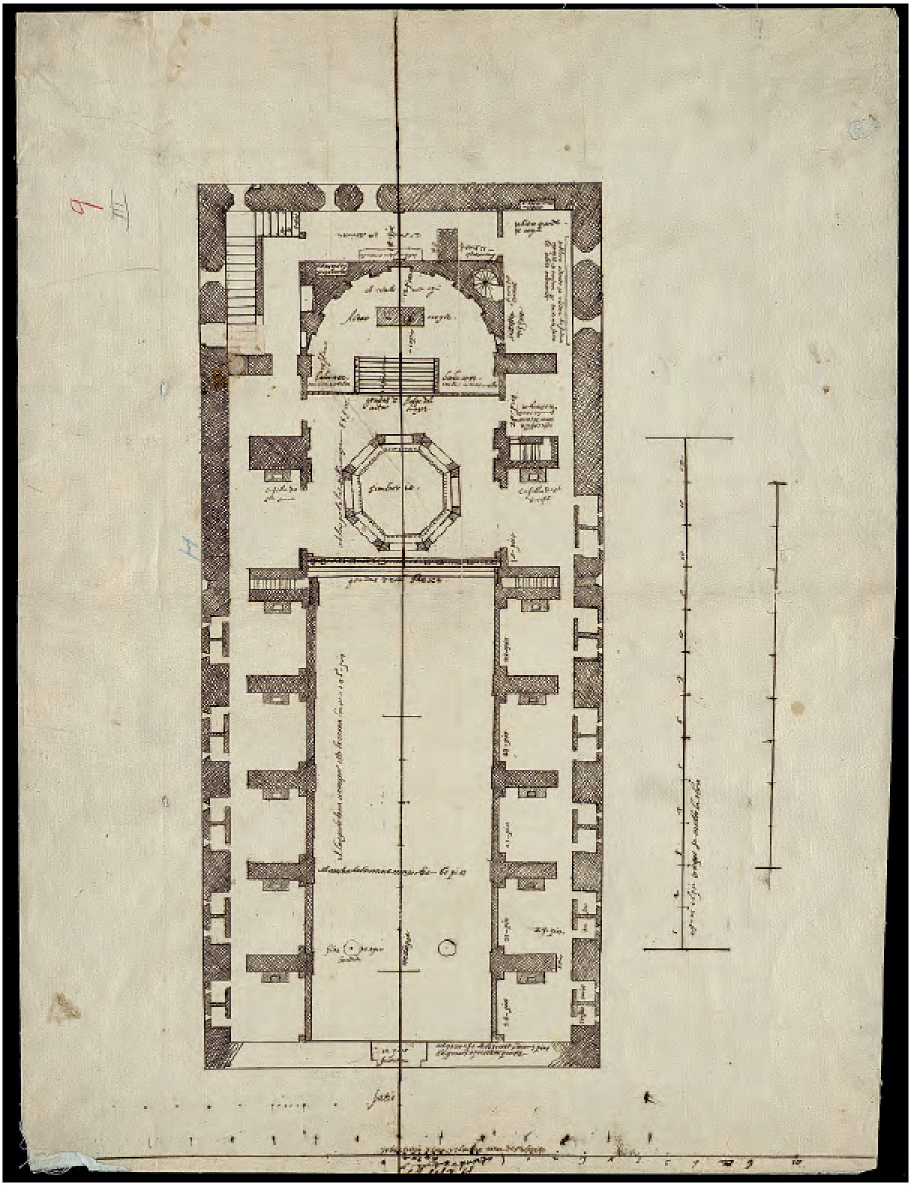


Fig. 156. Planta de la iglesia del monasterio de Montserrat (Barcelona), con la proyección del perfil del cimborrio, realizada hacia 1609. Madrid (A.H.N., Clero, MPD, 6).

El prestigio del modelo burgalés aún llegó a condicionar la confección de otros cimborrios, como el ideado por fray Pedro Martínez de Cardeña (*ca*. 1675-1733) para la catedral nueva de Salamanca, que fue construido por Joaquín de Churriguera (1674-1724) entre 1714 y 1721, pero sufrió los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, y acabó desmantelándose dos años más tarde para sustituirse por la solución cupulada que todavía puede contemplarse en la actualidad.[322]

De la estructura nos han llegado interesantes descripciones escritas, pero, sobre todo, las secciones y la planta realizadas por Andrés García de Quiñones (1709-1784) entre 1733 y 1746, que se conservan en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza [figs. 157a y 157b], y han permitido reconstituir el complicado diseño de crucería de su bóveda [fig. 158].[323]

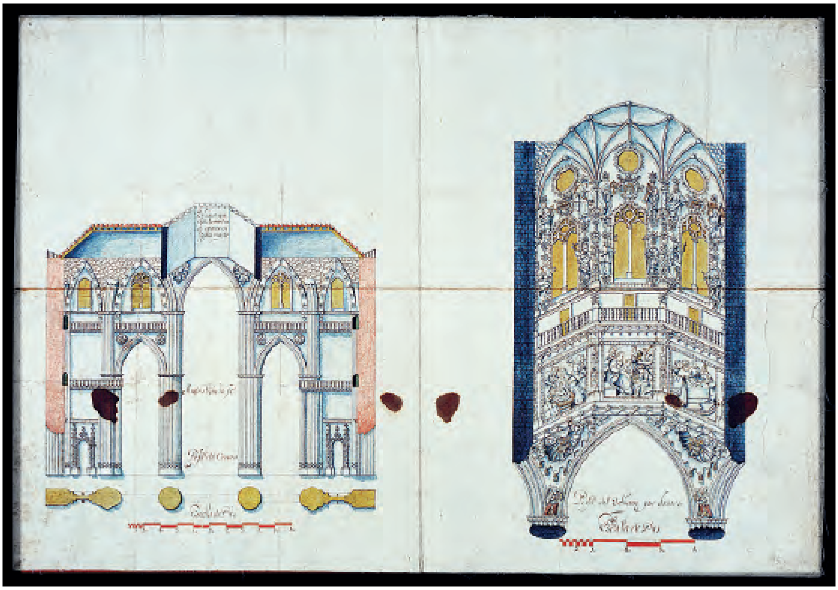
Su análisis permite descubrir que se construyó a partir de las experiencias desarrolladas en el ámbito burgalés —en la capilla del condestable [fig. 79], en la de la Presentación [fig. 141], o a partir de propuestas como la planteada en el proyecto para el cimborrio de la catedral de la ciudad que se ha descrito unas líneas más arriba [fig. 140]—, solo que modificando la flexión de los combados utilizados en la confección de la estrella exterior, que presentaba perfiles convexos, en la línea de las soluciones ensayadas en otras obras, como la capilla mayor del monasterio de La Vid (Burgos), cerrada, definitivamente, bajo la dirección de Pedro de Rasines, entre 1547 y 1572 [fig. 153].

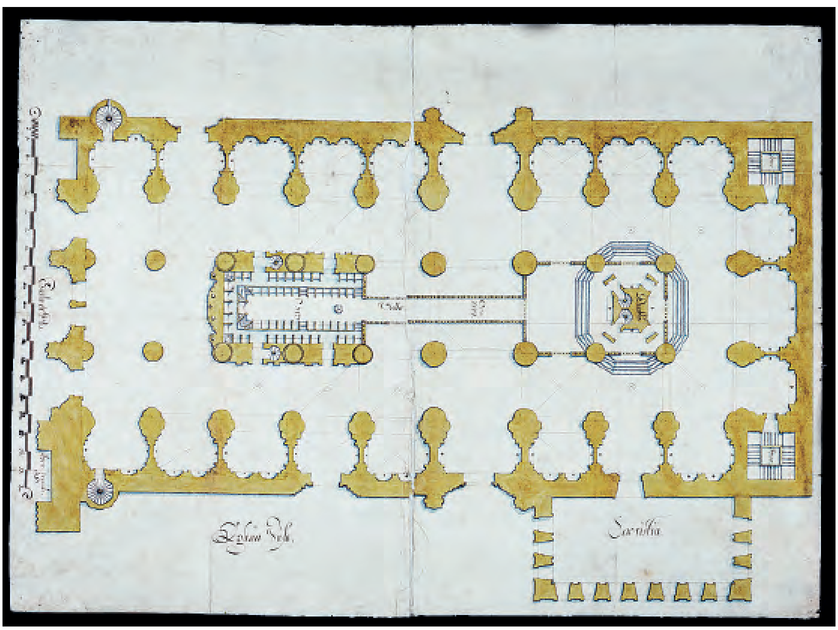
Las descripciones escritas nos informan de que se trataba de una bóveda calada, probablemente, en su estrella interior, la desarrollada en torno al polo, pero debe reconocerse que los diseños elaborados por García de Quiñones no parecen reflejar esta circunstancia. Desde luego, no hay ningún detalle que permita intuir la existencia de apertura alguna, ni en la plasmación de la crucería, ni en el propio corte de la bóveda, que, lejos de presentar los cambios de flexión que

---

[322] Ibáñez Fernández, J., "Gothique…", *op. cit.*, pp. 245-246; Rupérez Almajano, N. e Ibáñez Fernández, J., "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 105, 2010, pp. 355-394. Sobre el proceso constructivo del cimborrio, véase Domínguez Blanca, R., "Historia del primer cimborrio de la iglesia nueva de la catedral de Salamanca y sus artífices", en Casas Hernández, M. (coord.), *La catedral de Salamanca. De* 'fortis' *a* 'magna', Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1.659-1.732.

[323] Rupérez Almajano, N. e Ibáñez Fernández, J., "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones…", *op. cit.*, pp. 381-382, y figs. núms. 3-6, pp. 391-394.





Figs. 157a y 157b. Sección transversal del crucero, del cimborrio y planta de la catedral nueva de Salamanca realizadas por Andrés García de Quiñones. Zaragoza [Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (A.C.P.Z.), 6.4.1.30_1, y 6.4.1.30_2].

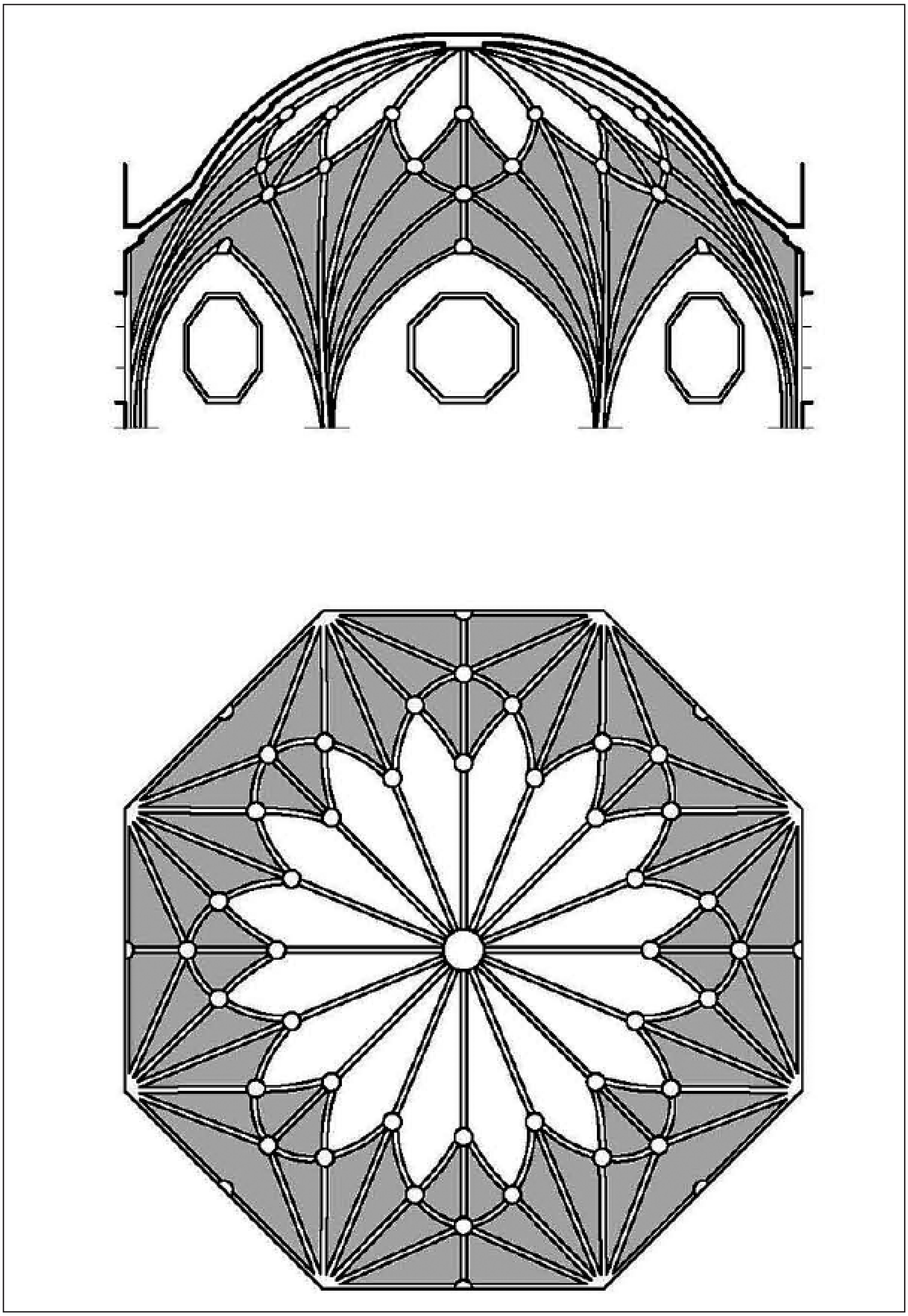


Fig. 158. Reconstitución de la bóveda de crucería del cimborrio de la catedral nueva de Salamanca a partir de los diseños de Andrés García de Quiñones, señalando, en blanco, su posible zona calada (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

habría cabido esperar, con la inclusión de secciones planas, ofrece un desarrollo esférico continuo.

En todo caso, los cimborrios ochavados eran organismos sumamente delicados, sobre todo, por su comprometida base estructural, y tras el derrumbe del primer lucernario de la catedral de Burgos —y a pesar del alarde que supuso la construcción del segundo—, terminarán imponiéndose otras fórmulas más regulares, más sencillas de levantar, menos costosas, y a la postre, mucho más estables, como el cimborrio de planta cuadrangular.[324]

[324] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, *op. cit.*, pp. 73-75.

La fortuna del cimborrio de planta cuadrangular

Las bases de la fortuna del modelo de estructura única de planta cuadrangular deben situarse en las experiencias desarrolladas por Juan Gil de Hontañón, que serán recogidas y ampliadas por su hijo Rodrigo, que aparece relacionado con la construcción de varios cimborrios de este tipo cerrados con bóveda de crucería, como el de la iglesia del colegio de Santiago Apóstol —de los Irlandeses o de Fonseca— de Salamanca; el de la iglesia de Peñaranda de Duero (Burgos); el de la iglesia dominicana de San Esteban de la ciudad del Tormes, y algunos de los proyectos realizados para el de la catedral de Segovia.

La primitiva capilla del colegio de Santiago Apóstol de Salamanca, concebida por Juan de Álava como un pequeño oratorio de una sola nave de dos tramos cubiertos con bóveda de crucería, ya debía de haberse concluido para 1527.[325] Poco después decidió ampliarse mediante la construcción de una cabecera, dotada de un transepto de brazos rectos y un presbiterio de planta rectangular, en la que quiso disponerse el enterramiento de Alonso de Fonseca (1475-1534), el fundador y promotor de la empresa. La traza de este cuerpo fue realizada por Diego Siloé, pero su materialización quedó en las manos de Rodrigo Gil, que otorgó fianzas para la ejecución de los trabajos el 15 de febrero de 1540, concluyéndolos, incluido el cimborrio de planta cuadrangular finalmente levantado sobre el tramo central del crucero, nueve años más tarde [figs. 159a y 159b].

Tal y como ya señalara Gómez Moreno, ante la estructura finalmente construida, la huella de Siloé tan solo resulta reconocible de analizar la planta. En el alzado, el empleo de determinados elementos constructivos, como los contrafuertes en esquina, o el propio diseño de crucería aplicado a la bóveda volteada para cerrar el prisma, que obedece a un esquema muy simple, de terceletes de cinco claves, solo que enriquecido con ligaduras rectas y combados, vienen a evidenciar la utilización de modelos hontañonescos, y permiten intuir el impor-

---

[325] Castro Santamaría, A., *Juan de Álava…*, *op. cit.*, p. 439, y pp. 441-443.





Figs. 159a y 159b. Salamanca. Colegio de los Irlandeses. Vista del cimborrio desde el patio, e imagen interior, mostrando el lucernario en el contexto de la cabecera, añadida al cuerpo de la nave. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

tante papel desempeñado por Rodrigo en la definición última del proyecto.[326] No obstante, conviene advertir que algunos detalles de carácter ornamental, como los tenantes de los escudos, o el friso exterior de arquillos y cruces, han venido a relacionarse con Pedro de Ibarra, su aparejador en esta empresa,[327] que, desde luego, atendiendo a su responsabilidad en su ejecución efectiva, directa, bien pudo imprimirle su propia huella personal.

Por su parte, la iglesia de Peñaranda de Duero había comenzado a construirse gracias al impulso de María Enríquez de Cárdenas, condesa de Miranda, conforme a unas trazas de Bartolomé de Pierredonda, y bajo la dirección de Pedro de Landa, en 1540. El encargado de los trabajos ya había levantado los muros del templo y de la capilla mayor diez años más tarde, cuando visitó la fábrica Rodrigo Gil de Hontañón, que ordenó derribar los estribos que habían llegado a elevarse para que volvieran a erigirse conforme a unas nuevas directrices, pergeñadas por el maestro montañés con la clara intención de ennoblecer la fábrica del edificio mediante la construcción de un cimborrio sobre el tramo correspondiente a la encrucijada de su transepto;[328] una propuesta de redefinición del proyecto original que debió de obedecer al hecho de que la iglesia fuera distinguida con la dignidad de colegial, precisamente, en 1550, y no a cuestiones de carácter funerario, que, hasta donde sabemos, no llegarán a contemplarse hasta bastantes años más tarde todavía.[329] Las obras, que no podrán darse por concluidas hasta bien avanzado el siglo XVIII,[330] acabarán saldándose con la construcción de un lucernario sumamente sencillo, dotado de un único vano por lienzo mural, que se cierra con una bóveda de terceletes de cinco claves enriquecida mediante el tendido de dos únicas teorías de combados de perfil cóncavo [fig. 160].

---

[326] Gómez-Moreno, M., *Las águilas del Renacimiento español…*, *op. cit.*, pp. 62-63; Sendín Calabuig, M., *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 106-108; Hoag, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, pp. 137-142; Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, pp. 257-261.

[327] Castro Santamaría, A., "Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos…*, *op. cit.*, pp. 399-479, espec. pp. 456-458.

[328] Ibáñez Pérez, A. C., "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 398-401.

[329] En efecto, la iglesia fue erigida en colegiata en 1550, y la función funeraria del templo vinculada al patronato de los condes de Miranda no se recoge hasta 1609 (Soler Navarro, A. Mª, *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*, Tesis doctoral dirigida por María Concepción Quintanilla Raso, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval, 2009, doc. 38, pp. 119-147).

[330] Morais Vallejo, E., "Formas góticas en la arquitectura del barroco de la provincia de Burgos", *BSAA arte*, 79, 2013, pp. 117-142, espec. pp. 124-126.



Fig. 160. Peñaranda de Duero (Burgos). Antigua iglesia colegial.
Cimborrio desde el interior del templo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

En el caso de la iglesia de San Esteban de Salamanca, resulta sumamente complicado poder precisar en qué momento se tomó la decisión de levantar el cimborrio.[331] En la traza original de Juan de Álava conservada en la Real Chancillería de Valladolid [fig. 161], que fue aprobada por el promotor de la empresa, el cardenal Juan Álvarez de Toledo (1488-† 1557), en 1524,[332] no hay ningún

---

[331] Sobre la iglesia de San Esteban de Salamanca, véase VALDIVIESO, E., "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 221-240; FERNÁNDEZ ARENAS, J., "Martín de Santiago. Noticas de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, 1977, pp. 157-172; HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, pp. 170-178; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987; CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, pp. 179-192; CASTRO SANTAMARÍA, A., "Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 13, 1992, pp. 155-174, y CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava…*, *op. cit.*, pp. 358-385.

[332] Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [A.R.C.V.], Pleitos civiles, Taboada (F), C.880-5, Planos y Dibujos, Carp. 3-34. El estudio más reciente del diseño, en CASTRO SANTAMARÍA, A.,

elemento que permita adivinar la voluntad de levantar un cimborrio sobre el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto. Ni siquiera, la sección de los soportes adosados a los flancos de los muros que definen los brazos del crucero, que tan apenas difiere de la que presentan los dispuestos en los frentes interiores de los contrafuertes del buque del templo. Esta circunstancia obliga a contemplar la posibilidad de que el maestro no hubiera llegado a considerar la construcción de un lucernario, o bien, que entendiese que la adopción de las medidas generales planteadas en el diseño habría de permitir elevarlo en el caso de que, andado el tiempo, y avanzadas las obras, pudiera estimarse oportuno, o incluso, necesario.[333]

Su sucesor al frente de la empresa, fray Martín de Santiago (doc. 1524-1548), religioso de la orden, introdujo importantes modificaciones al proyecto, que afectaron, por ejemplo, a la capilla mayor; y el hecho de que su proyecto para la iglesia —asimismo dominicana— de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa), realizado conforme a un modelo en planta muy similar al de San Esteban, y fechado en 1542 [fig. 162],[334] parezca contemplar, a tenor del grosor de los soportes de la encrucijada del transepto, la erección de un cimborrio de planta cuadrangular cubierto con bóveda de crucería sobre este tramo, ha servido para sugerir la posibilidad de que fuera el responsable de definir la construcción de una estructura de este tipo en la iglesia salmantina.[335]

Sin embargo, conviene subrayar que en ninguno de los jalones del pleito suscitado tras el fallecimiento del cardenal entre la comunidad de religiosos y los herederos del prelado, los condes de Teba, en el que los primeros intentaron que los segundos asumieran la conclusión de la obra atendiendo a las modificaciones introducidas al proyecto original por fray Martín de Santiago, mientras que los aristócratas trataron de liberarse de cualquier tipo de compromiso que no hubiese quedado registrado —por lo menos, gráficamente— en la traza de

---

"55. Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 262-267.

[333] De la misma opinión es Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, p. 188. Castro Santamaría, por su parte, se decanta por la posibilidad de que se hubiera previsto la construcción del cimborrio (Castro Santamaría, A., "Sobre la fundación…", *op. cit.*, p. 163).

[334] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.], MPGD/000194. La más reciente aproximación al diseño, en Jiménez Martín, A. y Tarifa Castilla, Mª J., "86. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 362-368.

[335] Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón…*, *op. cit.*, p. 188; Marías, F., *El largo siglo XVI…*, *op. cit.*, p. 131.

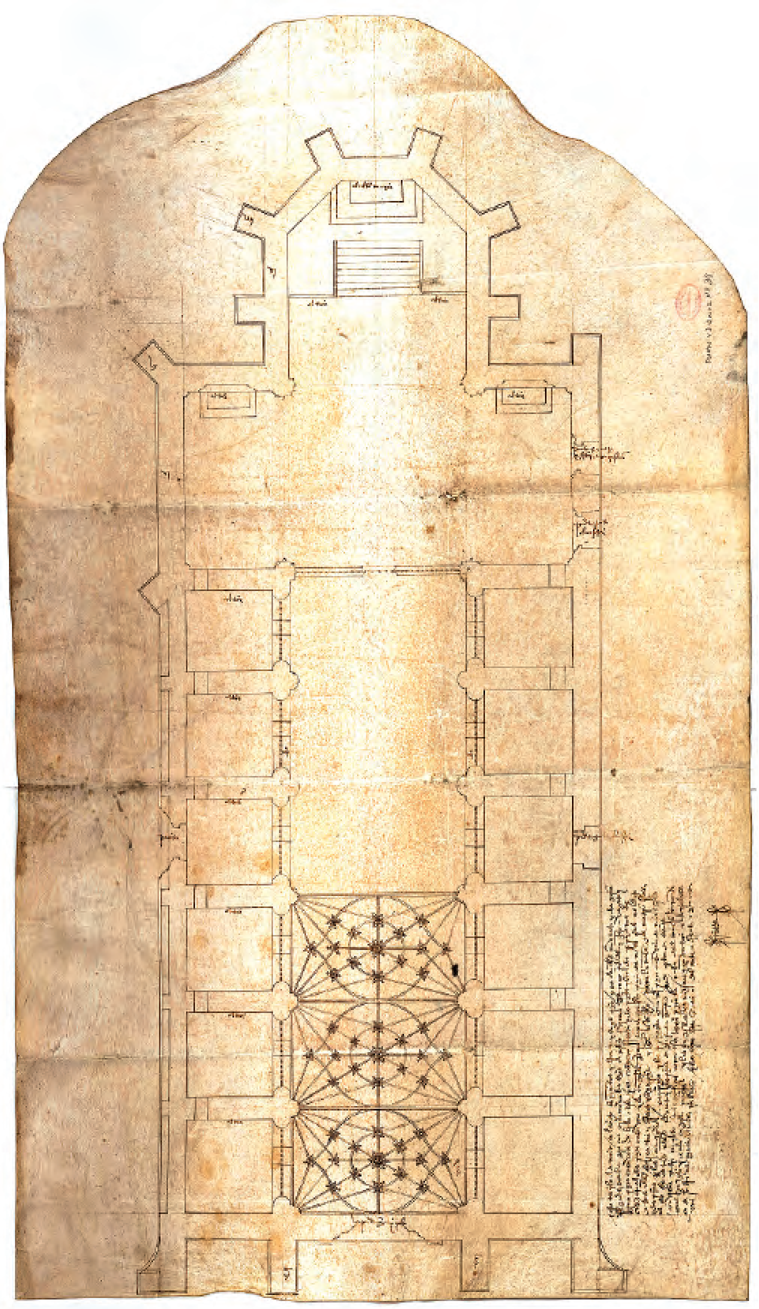


Fig. 161. Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca, realizado por Juan de Álava (ant. 1524). Valladolid [Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (A.R.Ch. Va.), Planos y Dibujos, Desglosado, 34].

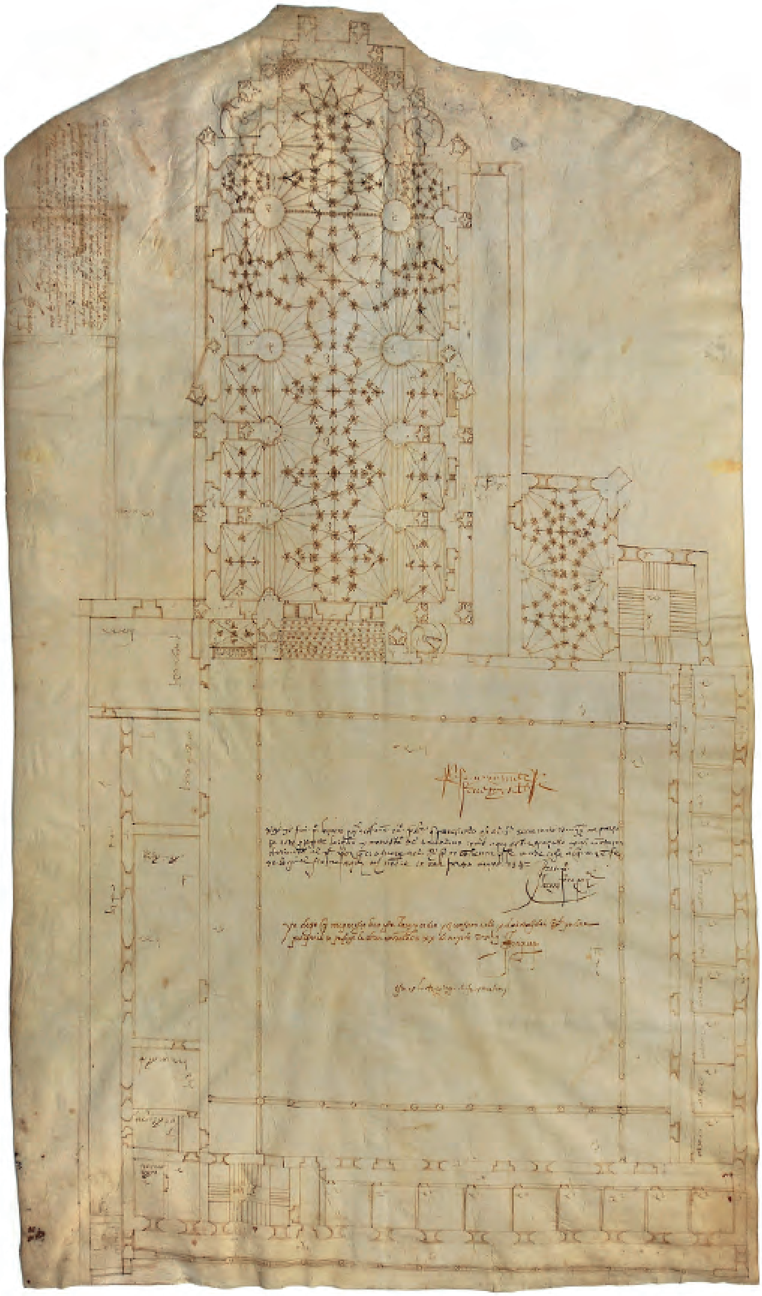


Fig. 162. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa), realizado por fray Martín de Santiago (1542). Zaragoza (A.H.P.Z., MPGD/000194).

Juan de Álava aprobada por Álvarez de Toledo, llega a mencionarse la previsión de levantar ningún cimborrio.[336]

Esta circunstancia resulta, cuanto menos, llamativa, dado que en el proceso, en el que intervino Rodrigo Gil de Hontañón —que terminará haciéndose con la dirección de la empresa en 1562—, los hijos de Santo Domingo se mostraron especialmente interesados en registrar documentalmente aquellos elementos que consideraban que debían realizarse a cuenta de los herederos en cumplimiento de la voluntad del cardenal, y los condes, en señalar aquellos que entendían que no obedecían a la intención primigenia del prelado, sino a los deseos —justificados o no— de los frailes predicadores. Además, las dos sentencias, la de 1565, y la definitiva, redactada un año más tarde, que acabaron condenando a los de Teba a concluir las obras con las modificaciones introducidas por fray Martín, son sumamente precisas, puesto que llegan recoger la obligación de realizar elementos mucho menos significativos que el cimborrio, como las figuras de los tabernáculos de la portada.

Rodrigo Gil de Hontañón continuó al frente de las obras de San Esteban hasta su fallecimiento, acaecido en 1577. A lo largo de todos estos años, bien pudo proyectar el levantamiento del cimborrio, pero debe destacarse que las primeras referencias que permiten descubrir la voluntad de elevarlo no aparecen hasta bastantes años más tarde, en el contrato suscrito con Juan de Ribero Rada para la conclusión de la iglesia, *en* [el] *que entra*[ba] *la capilla mayor y zimborrio y capillas colaterales y la que dicen de los Añayas* (sic), suscrito en 1591.[337] De la lectura del acuerdo se infiere que, para entonces, ya se habían realizado las columnas de orden corintio y el entablamento del crucero, pero que todavía debía erigirse el lucernario, que quería cerrarse, al exterior, a la clásica, con un entablamento, friso y cornisa como *fin y remate de dicho zimborrio*, y con bolas sobre los estribos.

El maestro no debió de avanzar en la materialización de la estructura, ya que el vicario general de los dominicos otorgó la licencia necesaria para que pudiera contratarse con *Juan de Nates, vezino de Valladolid, y con Juan de Nates y Hernando de Nates, residentes en la çiudad de Salamanca, maestros de canteria, e con otros qualesquiera maestros de la dicha canteria,* la continuación de las

---

[336] A.H.N., Clero, Leg. 5927. Transcriben parcialmente el pleito Valdivieso, Hoag, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y Casaseca.

[337] A.H.N., Clero, Leg. 5944, documento transcrito en Rodríguez G. de Ceballos, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca…*, *op. cit.*, pp. 162-165.

obras *de la iglesia, capilla mayor e zinborrio della en el dicho monasterio, ansi en lo tocante a la canteria como texados y lo demas*, en junio de 1603; pero, por razones que se nos escapan, los religiosos terminaron contratando la realización de todos estos trabajos con Pedro Gutiérrez, un antiguo aprendiz de fray Martín de Santiago, un mes más tarde, el 22 de julio de ese mismo año.

Este último acuerdo reviste un especial interés para nuestro discurso, ya que recoge el compromiso del maestro de traer a su costa a Juan Álvarez, maestro de cantería vecino de Plasencia, que habría de ejercer como visitador de la fábrica, para, *entre am*[b]*os*, *trazar el dicho çimborio con su capilla e lo demas nezesario para la obra*, que, además —y esto interesa subrayarlo—, se comprometió a cerrar *a lo moderno, con sus claves*,[338] siguiendo *la traza e modelo que para ello* [tenían] *los padres prior e religiosos del dicho convento*; un diseño cuya autoría no llega a precisarse en ningún momento.[339]

Al final, el cimborrio acabará resolviéndose conforme a un modelo de planta cuadrangular, con ocho estribos en sus flancos, tres vanos por lienzo mural, y una bóveda de crucería construida a partir de un diseño de terceletes de cinco claves enriquecido con ligaduras rectas y combados [figs. 163a y 163b]; unos elementos tras los que, tradicionalmente, se ha creído reconocer la huella de Rodrigo Gil, pero que, a tenor de todo lo expuesto, no pudieron obedecer a un diseño directo de Hontañón, sino a los realizados en este momento, en los primeros compases del Seiscientos, que, en todo caso, sí que pudieron acusar el influjo del montañés, bien a través de antiguos dibujos de su mano, bien a

---

[338] El condicionado del contrato con Pedro González [Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), leg. 3740, ff. 19 r-30 v], ha sido publicado por HERNÁNDEZ, B., "Fase final de las obras de la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 3, 1982, pp. 275-287. Asimismo, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca…*, *op. cit.*, pp. 49-51.

[339] La lectura completa del documento indica que tanto Gutiérrez como el maestro procedente de Plasencia debían trazar el cimborrio, *conforme al prescio bassa e a la traza e modelo que para ello tienen los Padres Prior e religiosos del dicho convento* (f. 19 v), sin que pueda establecerse la autoría de este diseño que obraba en manos de los dominicos.

A tenor de lo recogido en el concierto por el que Pedro Gutiérrez trató de asegurarse que Juan Álvarez actuara como visitador de la fábrica de San Esteban, firmado unos meses más tarde, el 6 de noviembre de 1603, es posible que el diseño, o una copia del mismo, terminase en las manos del primero, que, no en vano, reconoció que ya había *dado aviso al dicho Juan Albarez para que viniese a esta çiudad e biesse la dicha hobra y edifiçio, si* (iba) *començada de la forma que se rrequiere e de la traza e modelo que para ello se* (le había) *dado*, para acabar asegurando que Álvarez *la* (había) *visto e mirado e dicho su boto e parezer* [HERNÁNDEZ, B., "Fase final de las obras de la iglesia…", *op. cit.*, pp. 277-278, notas núms. 10 y 11].





Figs. 163a y 163b. Salamanca. San Esteban. Cimborrio de la iglesia desde el claustro procesional o de los Reyes, y vista general del interior, en el contexto del crucero. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

través del impacto que pudo ocasionar su propia producción arquitectónica en el entorno más inmediato. No en vano, la estrecha relación existente entre la solución articulada en la capilla del colegio Fonseca y la finalmente adoptada en San Esteban ha sido señalada desde antiguo.[340]

En última instancia, también cabe situar a Rodrigo Gil en el debate suscitado en torno a la solución que debía desarrollarse sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Segovia. En este sentido, interesa recordar que, revisando el proyecto de su padre [figs. 111; 112], comenzó por proponer la elevación de un cimborrio de estructura única y planta cuadrangular, con pilares recambiados en sus flancos, agrupaciones de tres vanos de medio punto por lienzo mural, cerrado con bóveda de crucería, y coronado por una cubierta aterrazada, al modo sevillano [figs. 113; 114]. No obstante, andado el tiempo, terminará planteando otras posibilidades completamente diferentes.

En efecto, aunque resulta muy difícil precisar cuál pudo ser la secuencia exacta en que se presentaron los proyectos, se le atribuyen otros dos. Uno de ellos venía a plantear la ejecución de una llamativa —y novedosa— solución mixta, es decir, una suerte de cimborrio cupulado que contemplaba la construcción de un prisma de planta cuadrangular, con tres vanos por lienzo mural, ideado para albergar el desarrollo de las pechinas sobre las que tenía que levantarse una solución dotada de tambor, con vanos apuntados, la cúpula propiamente dicha, y una linterna [fig. 164].[341] De estos tres elementos, cabría destacar el segundo, la cúpula, cuya superficie de revolución debía articularse mediante nervios pareados; vaciarse, en correspondencia con los vanos de iluminación, con unos lunetos que habrían de cerrarse con secciones abovedadas de tres nervios, y trasdosarse al exterior mediante dovelas solapadas.

---

[340] Ya lo intuyeron así SENDÍN CALABUIG, M., *El Colegio Mayor…*, *op. cit.*, p. 102, y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca…*, *op. cit.*, p. 45.

[341] El diseño, en CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia…*, *op. cit.*, p. 164, y p. 226; RUIZ HERNANDO, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, *op. cit*., núm. 7, pp. 30-31; ALONSO RODRÍGUEZ, M. Á., CALVO LÓPEZ, J. y RABASA DÍAZ, E., "Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la catedral de Segovia", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, *op cit.*, vol. 1, pp. 53-62, espec. p. 55, y en PIZZI GUEVARA, S., "Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia: historia, geometría, diseño y estabilidad", en Huerta, S., Gil Crespo, I., García Suárez, S. y Taín Guzmán, M. (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, 26-29 octubre 2011, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2011, vol. 2, pp. 1.119-1.131, espec. p. 1.122, y en ALONSO RUIZ, B., "114. Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 466-467.



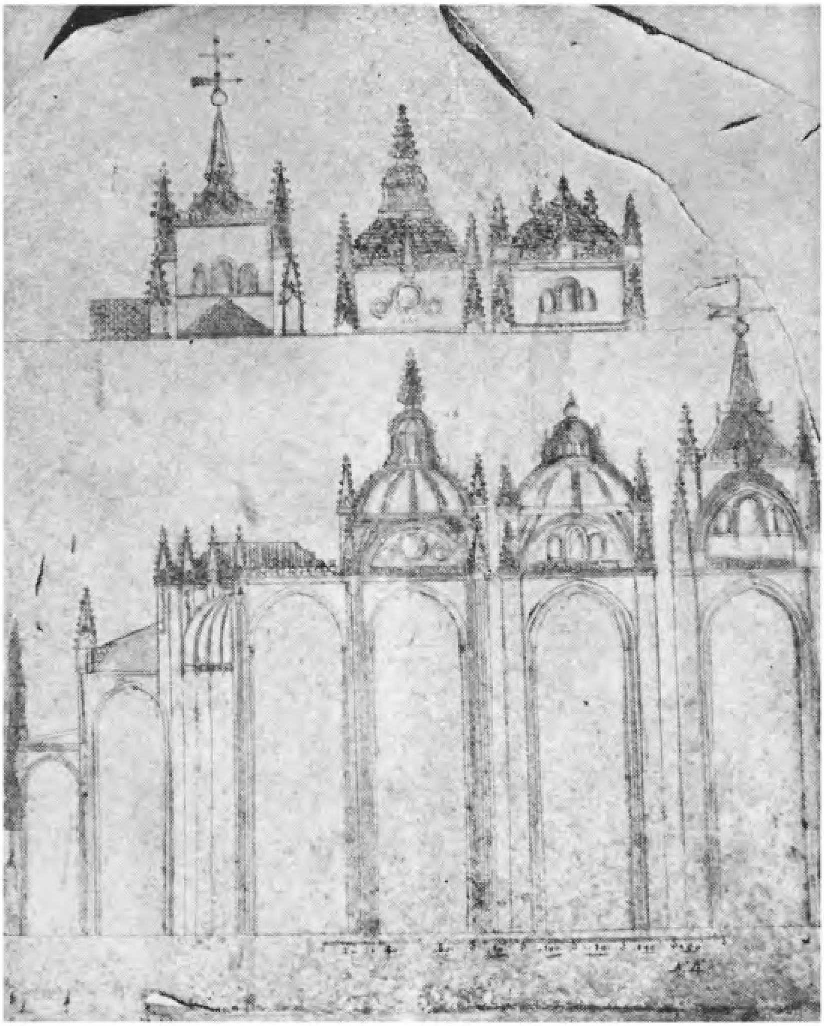
Fig. 164. Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia, atribuida a Rodrigo Gil de Hontañón. Segovia (A.C.S., nº 8).



Fig. 165. Proyecto, con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia, atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón. Segovia (A.C.S., Dibujo 1/7).



Fig. 166. Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia. Segovia (A.C.S., nº 4).



Alzado de la capilla mayor de la Catedral y seis proyectos de cimborrio. (Archivo de la Catedral de Segovia.)

Fig. 167. Estado en el que se encontraba el pergamino en el que se recogían las propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia cuando fue publicado por el marqués de Lozoya en 1962.

Por su parte, el otro proyecto proponía cerrar el tramo correspondiente a la encrucijada del transepto con una solución cupulada conformada por unas pechinas aveneradas que tenían que tenderse a la misma altura que el resto de los abovedamientos del crucero; una media naranja a la panteónica, volteada directamente, sin tambor, de sección variable, decreciente en altura, intradós acasetonado, y perfectamente trasdosada al exterior, y coronando el conjunto, una linterna [fig. 165].[342]

Ninguna de las dos propuestas debió de satisfacer plenamente al cabildo segoviano, que aún habría de recibir otras nuevas. Desde luego, el archivo de la catedral castellana custodia un pergamino cuya ejecución se ha situado poco después del fallecimiento de Hontañón, pero todavía en su estela, fechándose en los primeros años ochenta del Quinientos, que cuenta con seis gráficos dispuestos en dos registros superpuestos —tres alzados exteriores en el de arriba, y otras tantas secciones en el de abajo—, que parecen recoger, en realidad, cuatro proyectos diferentes [fig. 166].[343] No en vano, todo indica que la elevación del extremo superior izquierdo se corresponde con el corte del extremo inferior derecho, y el segundo de los alzados, con la primera de las secciones, la situada en el extremo inferior izquierdo; pero debe reconocerse que la tercera de las elevaciones, la ubicada en el extremo superior derecho, "recuperada" gracias a la reproducción fotográfica del pergamino, que lo mostraba rasgado, pero todavía completo, publicada por el marqués de Lozoya [fig. 167],[344] no se complementa con el corte dispuesto justo a sus pies, que, en efecto, muestra el desarrollo de una estructura sensiblemente diferente,

---

[342] Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia…*, *op. cit.*, p. 165, y p. 226; Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, *op. cit*., núm. 5, pp. 24-27; Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva…", *op. cit.*, p. 54, y en Pizzi Guevara, S., "Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia…", *op. cit.*, pp. 1.121-1.122, y en Alonso Ruiz, B., "117. Proyecto con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 473-476.

[343] Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia…*, *op. cit.*, p. 164, y p. 226; Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, *op. cit*., nº 6, pp. 28-29; Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva…", *op. cit.*, p. 55; Pizzi Guevara, S., "Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia…", *op. cit.*, p. 1.123, y p. 1.127, y Alonso Ruiz, B., "164. Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 621-622.

[344] El diseño aparece en Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*, *op. cit.*, entre pp. 32 y 33.

dotada de linterna, lo que invita a interpretar estos dos últimos gráficos como dos vistas diferentes de otras tantas propuestas distintas.

Fuera como fuese, todos los proyectos contemplaban la elevación de unos prismas de planta cuadrangular, con pilares recambiados, coronados con pináculos en los flancos, y agrupaciones de tres vanos —en un caso, de formato circular, en los demás, de medio punto— en sus lienzos murales, que tenían que albergar diferentes sistemas de cierre. Tan solo la tercera de las secciones, complementada, tal y como ya se ha señalado, con el primero de los alzados exteriores, venía a plantear el volteo de una bóveda de crucería, sobre la que debía levantarse un chapitel apizarrado o emplomado. Los demás gráficos, aún reconociendo que el pergamino no llega a reflejar la solución interior ideada para la elevación exterior del extremo superior derecho, parecen explorar las posibilidades del cimborrio cupulado atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón. No en vano, contemplaban que los cubos alojasen las pechinas que habrían de servir de base para el volteo de unas medias naranjas, trasdosadas al exterior mediante dovelas solapadas, de las cuales, dos de ellas, todavía tenían que coronarse con sus respectivas linternas.

Tiempos de experimentaciones

A pesar de su carácter estrictamente modelístico, las propuestas recogidas en este último pergamino parecen venir a reflejar que, iniciado el cuarto final del Quinientos, frente a la evidente regresión de la crucería, la cúpula había llegado para quedarse. En ese contexto, también se plantearon otras soluciones, quizás no tan disruptivas de incardinarse —e interpretarse— en este mismo discurso, como la desarrollada en la iglesia del monasterio jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial (1578-1582) [figs. 168; 169a y 169b]. Allí, las pechinas también se alojan en un cuerpo o volumen prismático de planta cuadrangular que logra emerger sobre las rasantes de las cubiertas a dos aguas de la nave, los brazos del transepto, y la cabecera del templo, pero que, a diferencia de los ideados para la catedral de Segovia, lo hace para quedar, a la postre, completamente ciego. La cima de este potentísimo cubo de granito, convenientemente abalaustrada, constituye una suerte de plataforma, o pedestal, susceptible de utilizarse como terraza o mirador privilegiado desde el que poder disfrutar —y dominar— el fabuloso entorno natural circundante,[345] y sirve de base para el desarrollo de una solución cupulada completa, conformada por un tambor de planta o perfil circular y desarrollo cilíndrico en alzado, que resulta ligeramente más bajo de lo que se había previsto inicialmente;[346] la cúpula propiamente dicha, que conseguirá materializarse gracias a la aplicación de unos exquisitos recursos estereotómicos de raíz bajomedieval,[347] y coronando el conjunto, una linterna.

---

[345] La llamada de atención sobre este uso, en Bérchez Gómez, J., *En otros climas. (Ecos arquitectónicos de la Valencia Moderna)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2011, pp. 15-49.

[346] A tenor de lo recogido por el padre Sigüenza, los problemas de cimentación detectados en uno de los cuatro pilares torales obligó a renunciar al pedestal de once pies de altura sobre el que tendrían que haberse elevado los ocho pilares del tambor de la cúpula, restando una importante visibilidad a la estructura (Lorente Junquera, M., "Sobre la cúpula del Escorial y sus precedentes italianos", *Archivo Español de Arte*, 46, 1941, pp. 377-383, espec. p. 381).

[347] López Mozo, A., "La cúpula de El Escorial: geometría, estereotomía y estabilidad", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de*

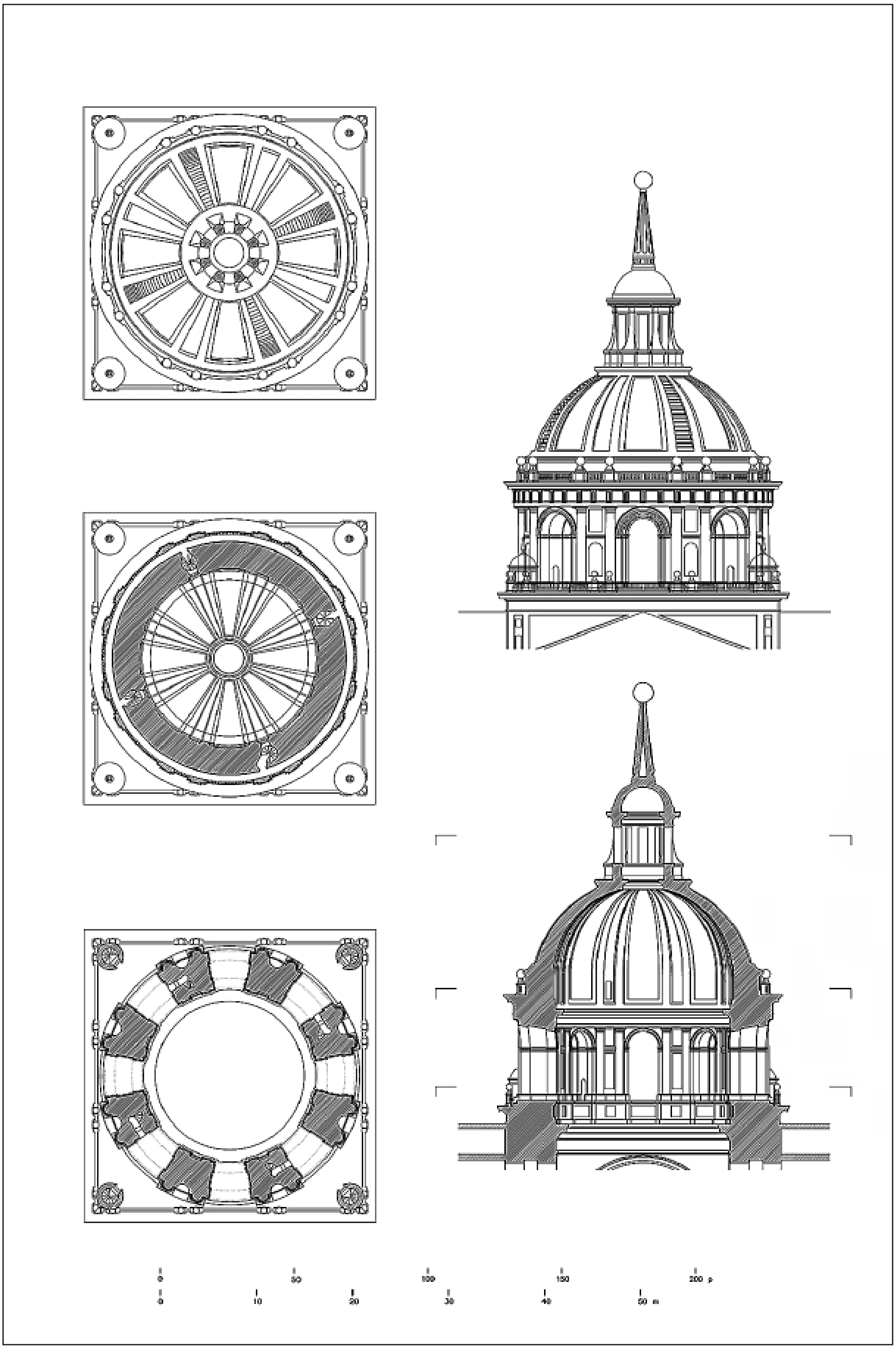


Fig. 168. Plantas, alzado y sección de la cúpula de El Escorial (Ana López Mozo).





Figs. 169a y 169b. Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Vista desde el exterior, en la que resulta perfectamente perceptible el potente prisma cúbico que emerge sobre las rasantes de las cubiertas del templo, sirviendo de base para el desarrollo de la cúpula, y vista de este último elemento desde el interior del templo.

La solución escurialense, caracterizada por su tambor cilíndrico, tendrá un eco posterior muy limitado;[348] pero su impacto resulta perfectamente reconocible en otras estructuras, como las desarrolladas en la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, o en la iglesia del convento santiaguista de Uclés (Cuenca). La primera debe interpretarse dentro de un interesante proceso de "revisión", en clave clasicista [figs. 170; 171a y 171b], de la fórmula finalmente alcanzada, con la construcción de la cabecera —dotada de cimborrio—, en la capilla del colegio Fonseca de Salamanca a la que nos hemos referido unas líneas más arriba [figs. 159a y 159b];[349] una operación llevada a cabo por Juan de Valencia (*ca*. 1530-1591), antiguo ayudante de Juan Bautista de Toledo (*ca*. 1515-1567), y colaborador del propio Juan de Herrera (1530-1597), que iniciará los trabajos en 1585, y acabará siendo sucedido por Juan de Ribero Rada, que será el encargado de dirigirlos, por lo menos, entre 1595 y 1600.[350] Por su parte, la solución ideada para la iglesia de Uclés, atribuida a Francisco de Mora, logrará materializarse en un arco cronológico que ha conseguido situarse entre 1593 y 1597 [figs. 172; 173a y 173b].[351]

Historia de la Construcción, *op. cit.*, vol. 2 pp. 763-776; López Mozo, A., "La construcción de bóvedas en piedra: El Escorial", en *El Arte de la Piedra. Teoría y Práctica de la Cantería*, Madrid, CEU Ediciones, 2009, pp. 205-231, espec. pp. 221-229; López Mozo, A., "La cúpula de El Escorial: configuración constructiva", *Reales Sitios*, 184, 2010, pp. 4-23.

[348] Una primera aproximación, en Bustamante, A. y Marías, F., "La sombra de la cúpula…", *op. cit.*, pp. 54-61.

[349] En este sentido, interesa subrayar que la voluntad del cardenal Francisco Pacheco y Toledo (1521-1579), arzobispo de Burgos, expresada en su testamento, pasaba por fundar una capilla funeraria para él y para sus hermanos, que debía levantarse *a imitación, aunque no* (pudiera) *ser tan rica, de la que fabricó el señor arzobispo de Toledo Fonseca en el Colegio de Salamanca* [citamos a partir de la copia del documento transcrita en Hernández Vegas, M., *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*, Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1935, vol. 2, Apéndice, pp. I-X, espec. p. VI]. Ya se hace eco de esta cláusula Rodríguez G. de Ceballos, que fecha las últimas voluntades del prelad el 7 de junio de 1577 (Rodríguez G. de Ceballos, A., "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, pp. 199-215, espec. p. 201). No obstante, todo parece indicar que el último testamento del cardenal Pacheco se ordenó en Burgos, ante el escribano Alonso Martínez, el 12 de agosto de 1579 (Polanco Melero, C., "Peticiones testamentarias de misas por una vez en Burgos durante el siglo XVI. Ciclos, misas de devoción y misas de alma", *Boletín de la Institución Fernán González*, 217, 1998, pp. 441-467, espec. p. 446, nota nº 19), tan solo unos días antes de que se verificase su fallecimiento, que tuvo lugar el 23 de agosto de 1579 (Hernández Vegas, M., *Ciudad Rodrigo…*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 93-102, espec. p. 102).

[350] *Ibidem*, vol. 2, pp. 217-221; Rodríguez G. de Ceballos, A., "La capilla Cerralbo…", *op. cit.*, pp. 199-215; Azofra, E., *Un hito de la arquitectura española de finales del siglo XVI: la Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo. Su promotor, el edificio y su patrimonio mueble*, Ciudad Rodrigo, Parroquia de El Sagrario de la Catedral, 2006, pp. 14-16.

[351] Jiménez Hortelano, S., *Historia constructiva del Real Convento de Santiago de Uclés*, Tesis doctoral dirigida por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 2019, pp. 280-288.

En ambos casos, las pechinas se alojan en unos prismas cúbicos que se elevan, completamente ciegos, sobre las rasantes de las cubiertas, adoptando, como en la basílica escurialense, el aspecto de plataformas, protegidas por sus respectivas balaustradas. En estos cuerpos comienzan a voltearse —o incluso terminan desarrollándose en su integridad, en el caso de Uclés—, unas medias naranjas a la panteónica, es decir, sin tambor, sobre las que todavía habrán de levantarse unas airosas linternas. No obstante, estos elementos tan solo se trasdosan y resultan perfectamente reconocibles desde el exterior en el caso de Ciudad Rodrigo,[352] ya que, tal y como ya se ha señalado, la cúpula de Uclés no llega a emerger sobre la rasante del cubo en el que se aloja, y su linterna acabará quedando integrada en el interior del chapitel lígneo, convenientemente emplomado, que se levantará sobre el prisma; una compleja estructura de cubierta, que, tras diferentes vicisitudes históricas, será reconstruida una vez superado el ecuador del siglo pasado.[353]

Algo más extraña resulta la solución ideada para la encrucijada del transepto de la iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), diseñada por el arquitecto lombardo —de Milán— Vermondo Resta (1555-1625) y el padre jesuita Andrés Ruiz († 1596) en 1592, y materializada por Simón de Monasterio (1576-1624) en un arco cronológico cuyas fechas extremas han logrado fijarse, con bastante precisión, entre 1608 y 1613 [figs. 174; 175a y 175b].[354] Se trata de una solución cúpulada, dotada, en este

---

[352] Sobre la cúpula de la capilla desde el punto de vista técnico, véase López-Mozo, A., "La huella de El Escorial en las cúpulas españolas de finales del siglo XVI. El caso de la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Informes de la Construcción*, 65, Nº EXTRA-2, 2013, pp. 95-109.

[353] Jiménez Hortelano, S., *Historia constructiva…*, *op. cit*., p. 47.

[354] Cotarelo Valledor, A., *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, Madrid, Instituto de España, 1945-1946, espec. vol. 1 (1945), pp. 289-350, y pp. 371-389, y vol. 2 (1946), pp. 71-213; Rodríguez G. de Ceballos, A., "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35, 1966, pp. 285-321, espec. pp. 303-305; Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia…*, *op. cit*., pp. 177-188; Rivera Vázquez, E., *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1989, pp. 566-587; Pérez Rodríguez, F., "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), 1592-1619", en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles. Arte, Arquitectura, Restauraciones, Iconografía, Música, Hospitales y Enfermerías, Medicina, Farmacia, Mecenazgo, Estudiantes*, San Lorenzo de El Escorial, 1-5 noviembre 1995, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1995, vol. 1, pp. 495-521, espec. p. 520. El estudio de la solución cupulada desde el punto de vista estructural, en Guerra, R. A., "The dome of the Colegio del Cardenal in Monforte de Lemos

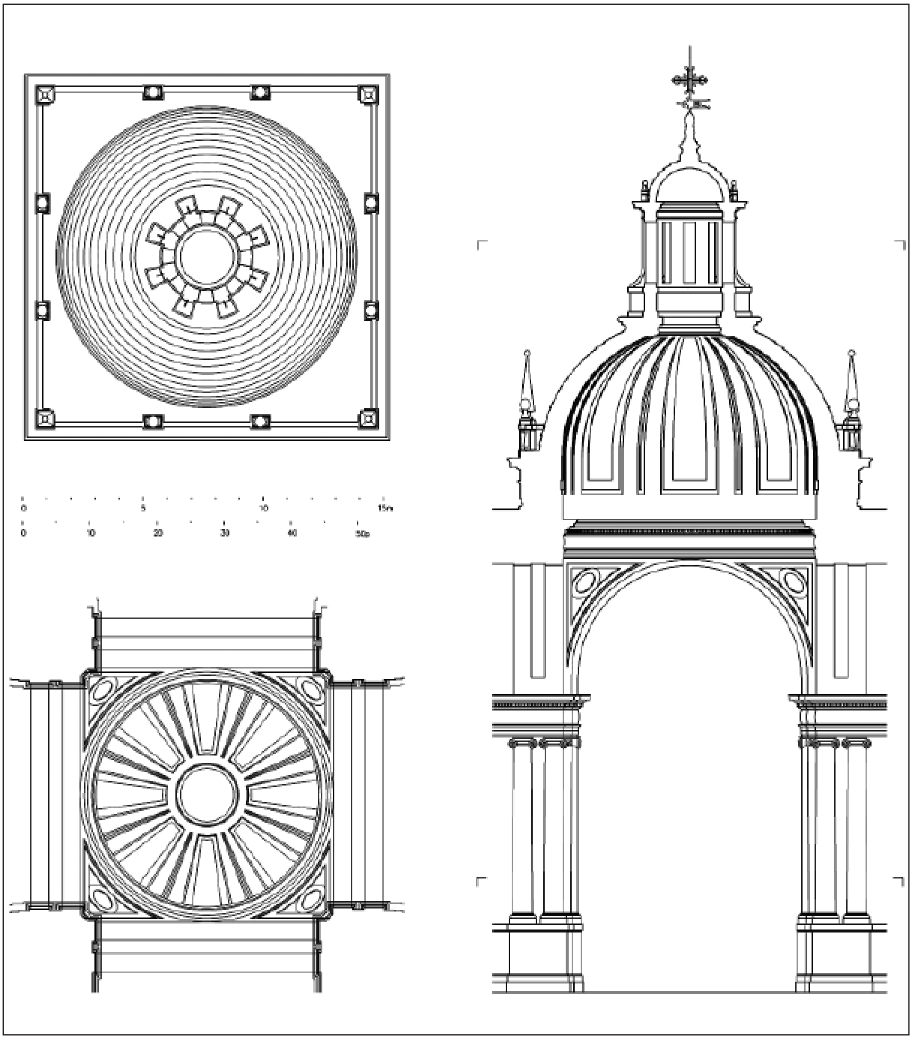


Fig. 170. Plantas y sección de la cúpula de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo (Salamanca) [Ana López Mozo].





Figs. 171a y 171b. Ciudad Rodrigo (Salamanca). Capilla Cerralbo. Solución cupulada desde el testero, y desde el interior del templo. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

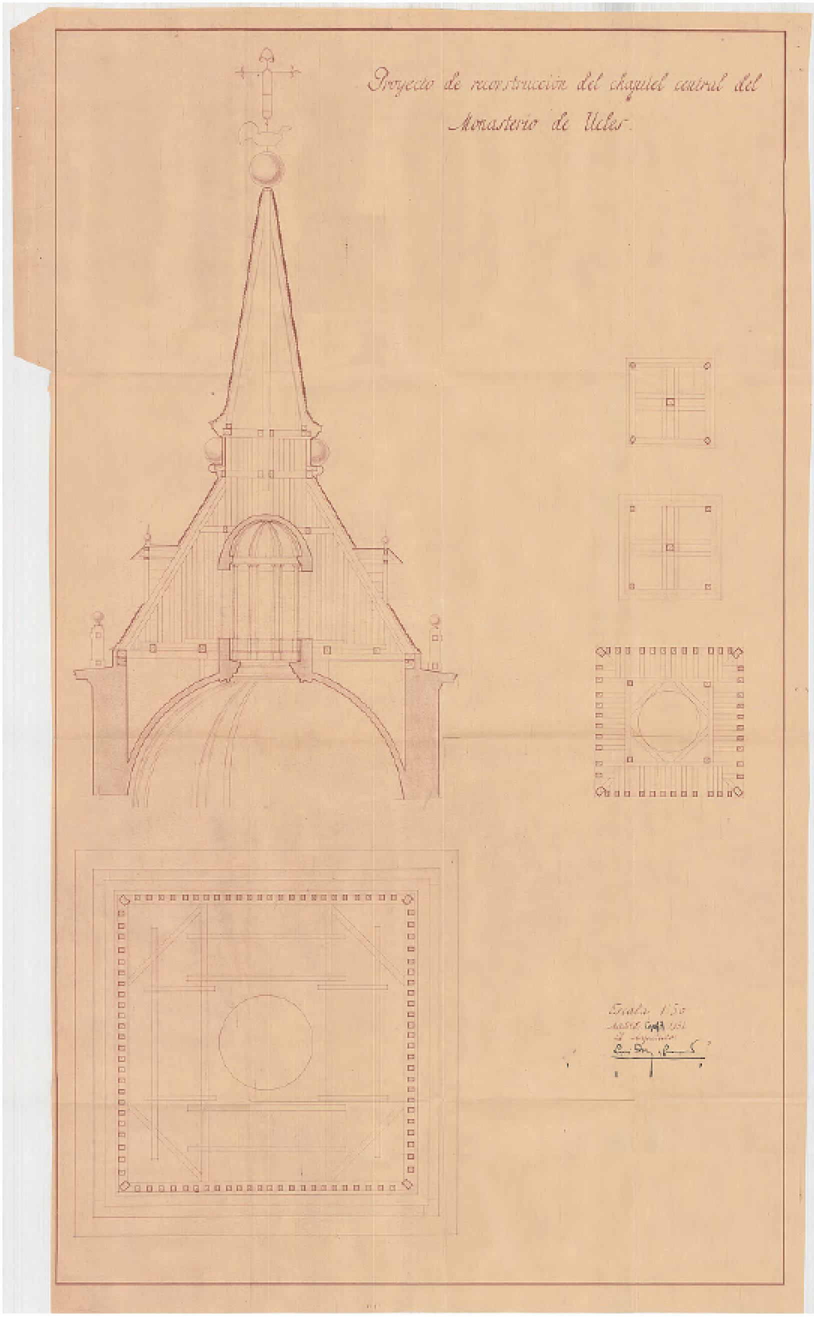


Fig. 172. Proyecto para la reconstrucción del chapitel central del monasterio de Uclés realizado por Luis Díaz-Guerra para Regiones Devastadas (1952). Alcalá de Henares (Madrid) [Archivo General de la Administración (A.G.A.), Sig. 65/209].





Figs. 173a y 173b. Monasterio Santiaguista de Uclés (Cuenca). Solución cupulada desde el testero de la iglesia, e imagen desde el interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

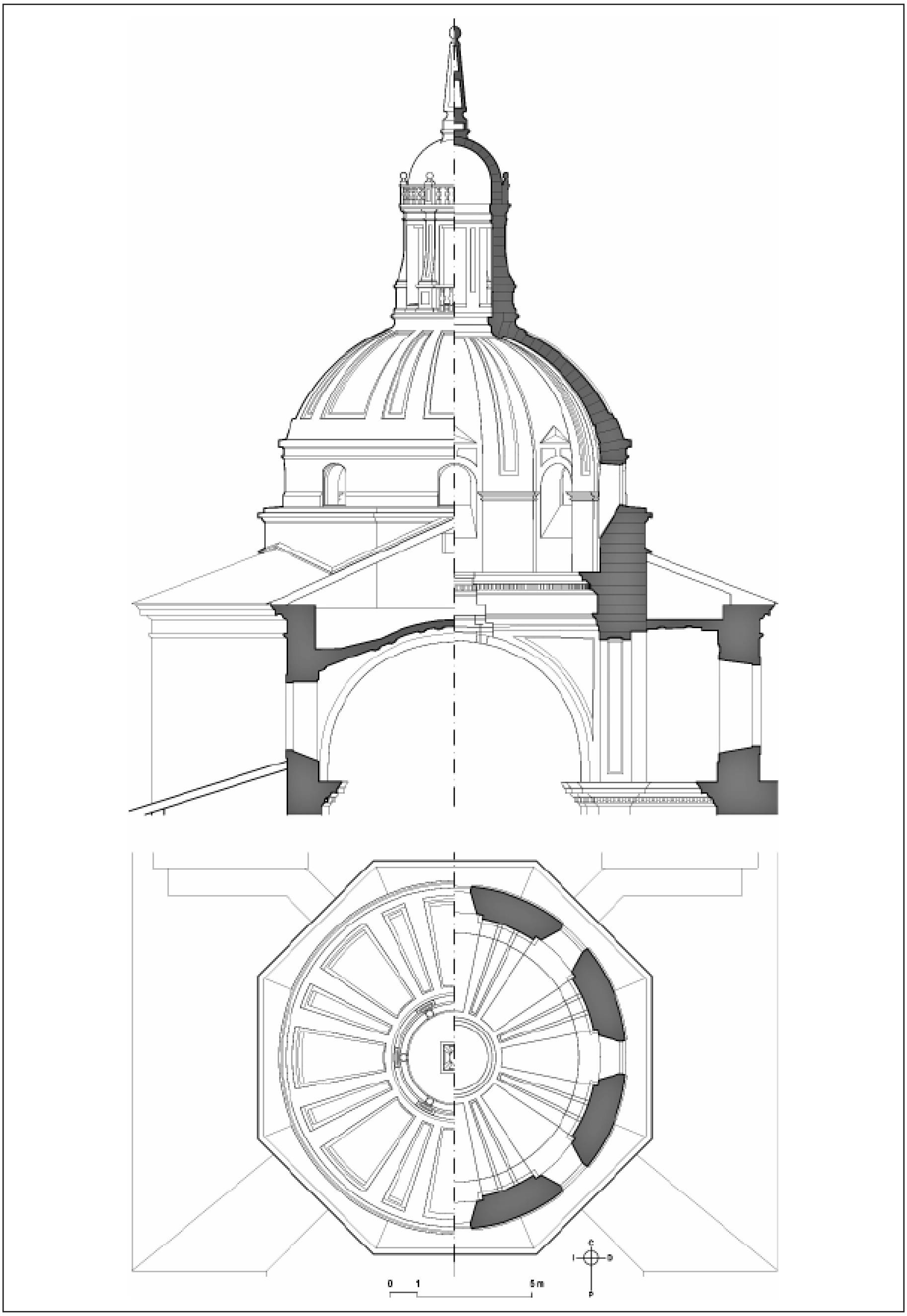
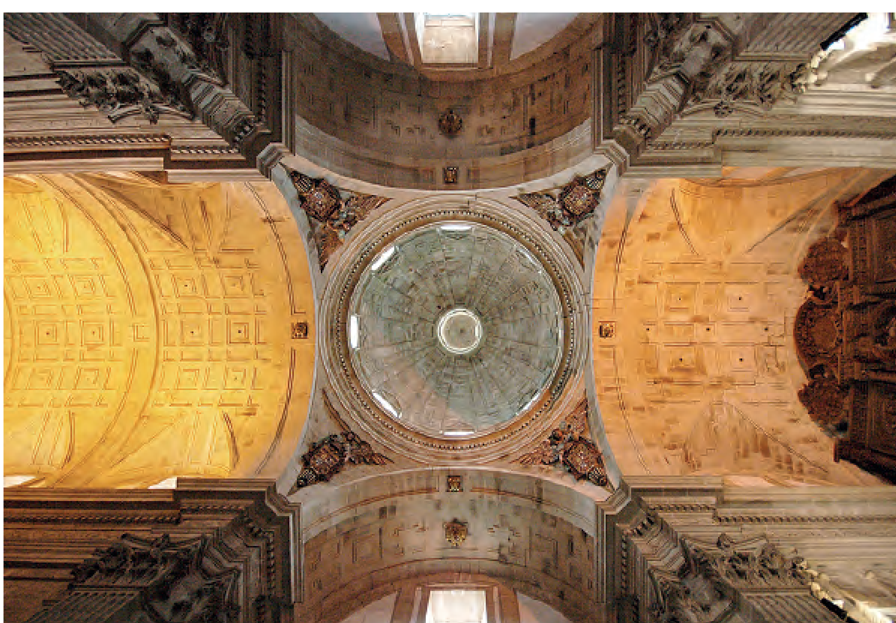


Fig. 174. Plantas, secciones, y alzado exterior de la solución cupulada de la iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo) [Rosa Ana Guerra Pestonit].





Figs. 175a y 175b. Monforte de Lemos (Lugo). Colegio de Nuestra Señora de la Antigua. Iglesia. Solución cupulada desde el exterior y desde el interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

caso, de un tambor cilíndrico de muy poco desarrollo en alzado en el que se abren los vanos de iluminación, que queda embebida, al exterior, en dos cuerpos o volúmenes diferentes, uno de planta octogonal, al que se alude en el condicionado preparado por Resta y Ruiz para la contratación de la obra,[355] y otro de perfil circular. El primero tan apenas consigue emerger de las cubiertas del edificio, y alberga, en su interior, el grueso del tambor de la cúpula, en el que se inscriben los profundos derrames de los ocho vanos de medio punto abiertos en su perímetro, que presentan una flecha muy reducida. El segundo de los módulos aloja, precisamente, los huecos de estos vanos de iluminación, que se sitúan, al interior, justo en el arranque de la media naranja, que se trasdosa al exterior, y sirve de base para la elevación de una linterna.

Frente a todas estas experimentaciones, la idea del cimborrio de planta cuadrangular cupulado planteada por Rodrigo Gil de Hontañón para la catedral de Segovia todavía resulta reconocible en la extraña solución articulada sobre la encrucijada del transepto de la iglesia del monasterio benedictino de San Martín Pinario de Santiago de Compostela. La estructura parte de un diseño original del maestro de origen portugués Mateo López —que estuvo al frente de la fábrica entre 1590 y 1601—, redefinido por Ginés Martínez de Aranda (doc. 1564-1622), cuya estancia en Santiago ha venido a situarse entre 1603, y como máximo, 1608. En todo caso, su ejecución tan solo llegará a materializarse años

(Spain): Geometry, Construction and Stability", en Kurrer, K.-E., Lorenz, W. y Wetz, V. (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, Brandenburg University of Technology Cottbus, Germany, 20th-24th May 2009, Berlín, Brandenburg University of Technology Cottbus, 2009, pp. 767-774, y en Guerra Pestonit, R. A., *Bóvedas y contrarresto del colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos. Geometría, construcción y mecánica*, Tesis doctoral dirigida por Santiago Huerta Fernández, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Estructuras de Edificación, 2012, pp. 99-210. Sobre Simón de Monasterio, véase Muñoz Jiménez, J. M., "Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624)", *Altamira*, 57, 2001, pp. 35-52.

[355] En este sentido, la redacción de una de las cláusulas no deja lugar a dudas: *Item es condición que el dicho maestro* (en quien la obra de la iglesia se rematare) e*ncima de la cornisa redonda que está hecha en el crucero que es en altura de setenta e cuatro pies hará una faja que tenga de alto dos pies e medio la cual estará igual de los caballetes del tejado de la iglesia y sobre esta altura elejirá* (sic) *y asentará por la parte de afuera una cornisa que tenga de alto dos pies y de vuelo otros dos, la qual con toda la parte del cuerpo del cimborrio que tiene debajo sube a plomo, será de forma ochava y tendrá de grueso desde medio lado del ochavo, en la superficie de fuera hasta la suerpficie de dentro de la bóveda, cinco pies y siete octavas y demás deste volará la dicha cornisa dos pies según es dicho (…)* [Cotarelo Valledor, A., *El cardenal don Rodrigo de Castro…*, *op. cit*., vol. 2 (1946), doc. 17, pp. 264-292, espec. p. 277].

después de que la dirección de las obras pasara a manos de Bartolomé Fernández Lechuga en 1626 [figs. 176a y 176b].[356]

En esta ocasión, el prisma no es tal; se trata de un cuerpo adosado al desembarco de la espléndida bóveda de cañón acasetonada del buque del templo que permite salvar la diferencia de altura que la separa de los tramos, cerrados, asimismo, con cañón acasetonado, volteados a una altura mucho menor, sobre los brazos del transepto y la propia capilla mayor. El módulo dispone, en consecuencia, de solo tres muros de cierre, en los que se abren agrupaciones de tres vanos —de medio punto el central, y adintelados los laterales—, y alberga las cuatro pechinas de las que arranca una solución cupulada nervada, con nuevos vanos de iluminación abiertos en su propia base, que no llega a trasdosarse, ya que queda embebida en un cuerpo de perfil dodecagonal, protegido con su respectiva cubierta de madera y teja; que es el modo en el que logra manifestarse al exterior, al emerger sobre el módulo de planta cuadrangular, en el centro de una plataforma abalustrada, al modo escurialense.

En la catedral de Segovia todavía llegarán a formularse otras propuestas, aparentemente más evolucionadas, como la presentada por Pedro de Brizuela (*ca*. 1555-1632) en 1630 [fig. 177],[357] que planteaba una nueva solución cupulada, en este caso, dotada de tambor, como la de San Lorenzo el Real de El Escorial, pero, al final, terminará optándose por una solución de cimborrio cupulado.

---

[356] Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia…*, *op. cit*., pp. 153-156; Vigo Trasancos, A., "El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela", *Norba-Arte*, 16, 1996, pp. 103-129. Un reciente estado de la cuestión sobre todas estas cuestiones, en Pernas Varela, A., *La arquitectura del conjunto monumental de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*, Tesis doctoral dirigida por José Antonio Franco Taboada, A Coruña, Universidade da Coruña, Departamento de Representación e Teoría Arquitectónicas, 2015, pp. 39-41, y pp. 143-145.

[357] Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia…*, *op. cit.*, p. 226; Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, *op. cit*., núm. 11, pp. 38-39; Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia en el Barroco", en Ramallo Asensio, G. (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 213-246, espec. p. 224; Cortón de las Heras, Mª T., "Pedro de Brizuela, arquitecto (1555?-1632)", *Estudios Segovianos*, 51, 108, 2008, pp. 105-140, espec. p. 128; Cortón de las Heras, Mª T., "Pedro de Brizuela: maestro de obras en la catedral de Segovia", en Parrado del Olmo, J. Mª y Gutiérrez Baños, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Diputación de Valladolid, 2009, pp. 87-92, espec. p. 91; Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva…", *op. cit.*, p. 57, y Pizzi Guevara, S., "Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia…", *op. cit.*, pp. 1.123-1.124, y pp. 1.127-1.128.





Figs. 176a y 176b. Santiago de Compostela (La Coruña). San Martín Pinario. Iglesia. Cimborrio desde el exterior y desde el interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 177. Proyecto para el cerramiento del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto de la catedral de Segovia presentado por Pedro de Brizuela en 1630. Segovia (A.C.S., nº 7).

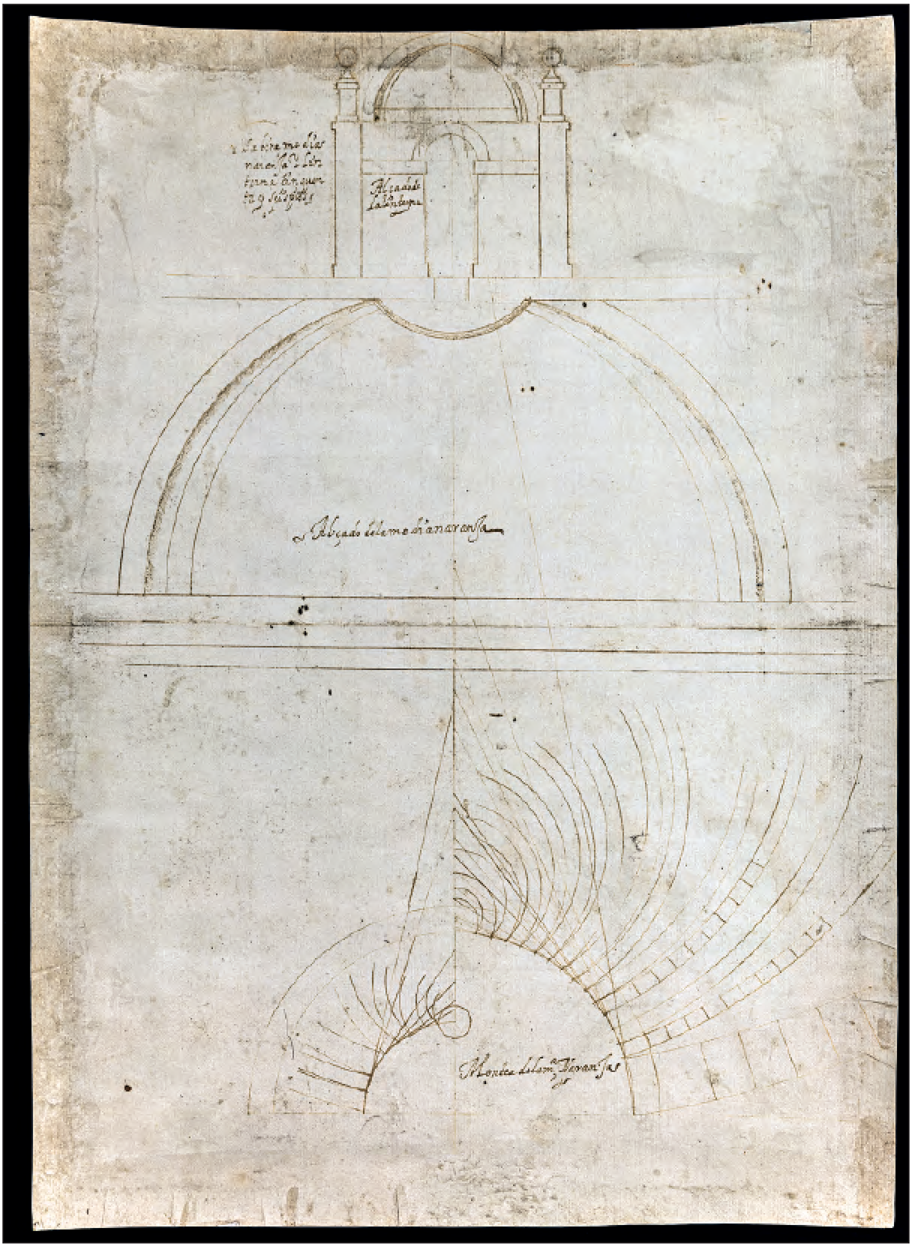


Fig. 178. Primera montea de tanteo para la ejecución de la solución ideada para la encrucijada del transepto de la catedral de Segovia. Segovia (A.C.S.).

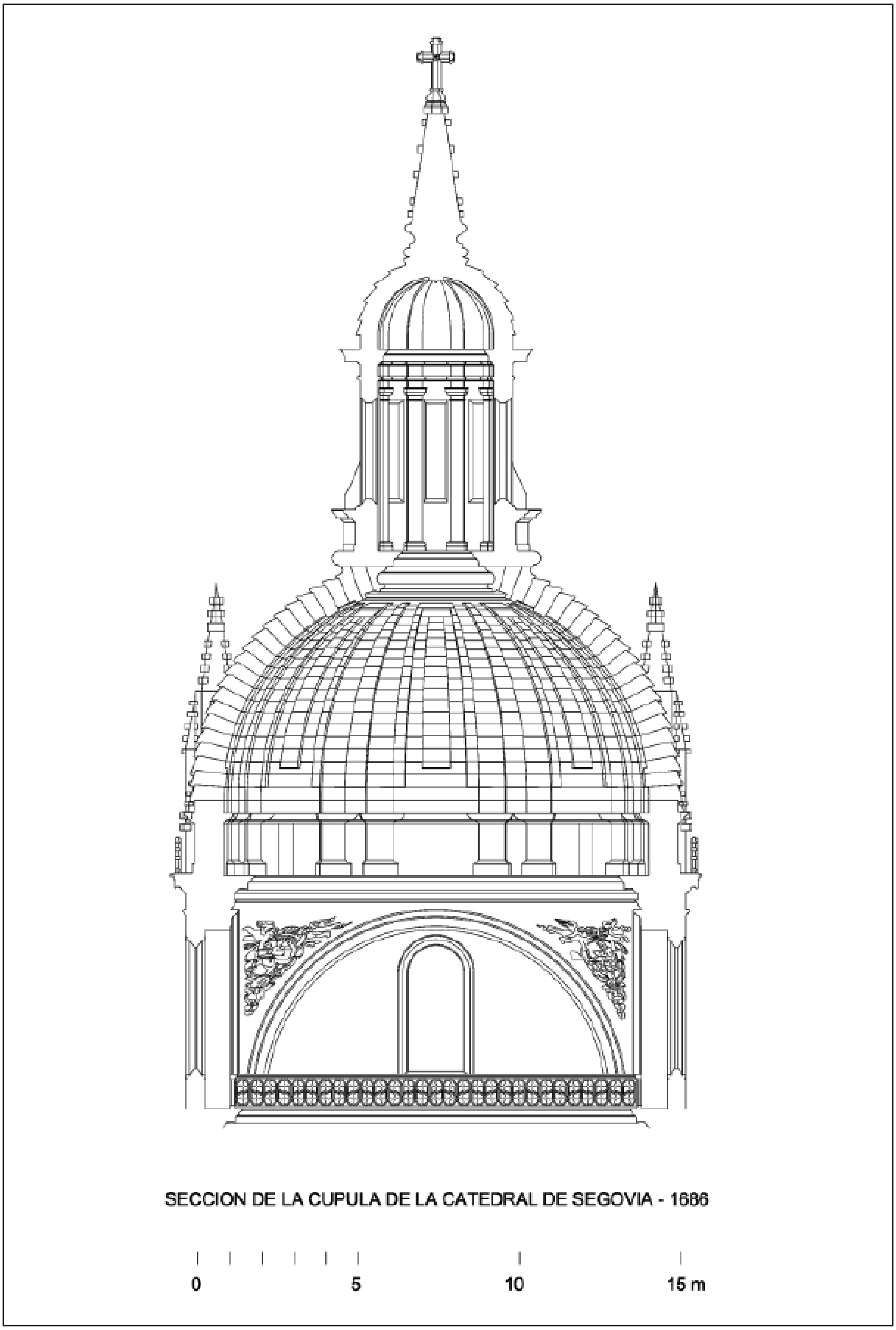


Fig. 179. Levantamiento de la bóveda del crucero de la catedral de Segovia (Miguel Ángel Alonso Rodríguez).





Figs. 180a y 180b. Segovia. Catedral. Solución desarrollada en la encrucijada del transepto. Exterior e interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

De hecho, partiendo de un diseño de Francisco del Campo Agüero († 1660), revisado por el hermano jesuita Francisco Bautista (1595-1679), el maestro Francisco Viadero († 1688) acabará levantando un prisma de planta cuadrangular, reforzado con pilares recambiados en los flancos, y dotado de un vano por cada lienzo mural, que alberga las pechinas sobre las que se voltea una solución cupulada conformada por un tambor de escaso desarrollo en alzado y completamente ciego, una media naranja trasdosada al exterior mediante dovelas solapadas, y coronando el conjunto, su correspondiente linterna; una estructura que logrará materializarse, mediando nuevos diseños, incluyendo una interesante primera montea de tanteo [fig. 178],[358] entre 1660 y 1686 [figs. 179; 180a y 180b].[359]

[358] Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, *op. cit*., núm. 12, pp. 40-41, y Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva…", *op. cit.*, pp. 57-60.

[359] Cortón de las Heras, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia…*, *op. cit.*, pp. 227-229; Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia…", *op. cit*., pp. 224-225.

Y de nuevo, estructuras dúplices…

Pero, más allá de todas estas experimentaciones, no querríamos concluir estas líneas sin apuntar que el panorama arquitectónico español del momento aún habrá de ofrecer otras posibilidades, y que, a pesar de todos los avances operados hasta entonces, continuará recurriéndose a la construcción de estructuras binarias o dúplices, con soluciones cupuladas, tanto simples —sin tambor—, como mucho más complejas —dotadas de este elemento—, de geometrías diferentes, esféricas, o vaciadas con lunetos, que, alojadas en prismas poligonales, con frecuencia, de planta octogonal,[360] tenderán a quedar ocultas bajo cubiertas de carpintería y teja; chapiteles apizarrados o emplomados,[361] o incluso, sobre todo, en el medio levantino —y en fechas ligeramente más avanzadas—, bajo cubiertas de albañilería, o dobles hojas, trasdosadas por tabiquillos, y cerradas con teja.[362]

Las primeras tentativas para materializarlas habrían de saldarse con importantes desajustes entre las soluciones interiores y las exteriores; algo que resulta perfectamente perceptible de analizar, por ejemplo, el cimborrio de la iglesia del Hospital Tavera de Toledo; una estructura construida a partir de las trazas originales de Hernán González (*ca*. 1512-1575), fechadas hacia 1559, que, corregidas, sobre todo, en lo referente a los alzados, por Nicolás de Ver-

[360] De alguna manera, el fenómeno ya se plantea en Bustamante, A. y Marías, F., "La sombra de la cúpula…", *op. cit.*, pp. 61-62.

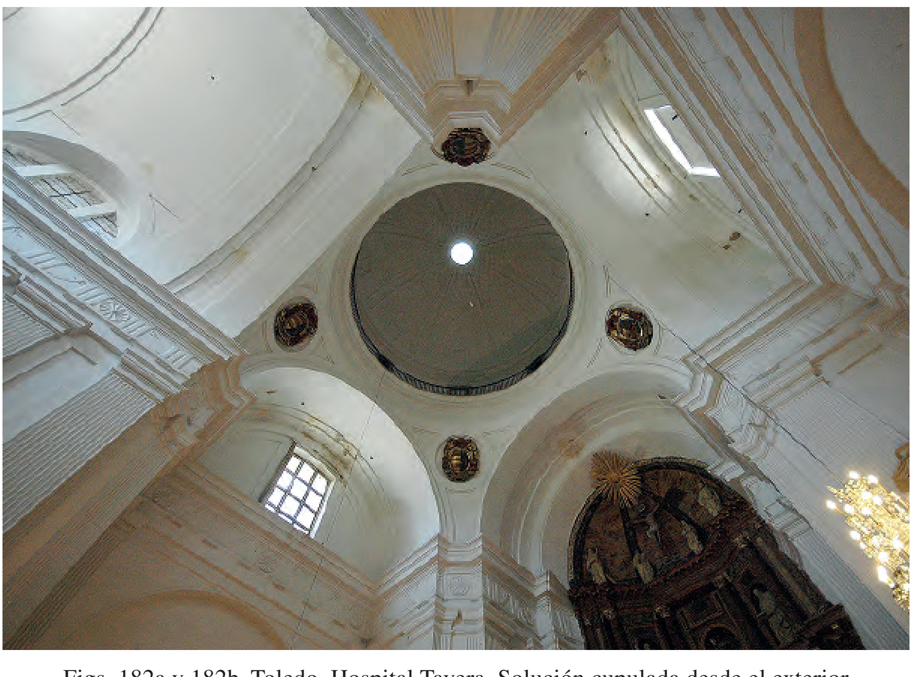
[361] Sobre este tipo de estructuras, véase Estepa Gómez, R., *Chapiteles del siglo XVI al XVIII en Madrid y su entorno. Sus armaduras de madera*, Tesis doctoral dirigida por Enrique Nuere Matauco, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2015, pp. 331-345, y pp. 405-426.

[362] Soler Verdú, R. y Soler Estrela, A., "Navegando por el trasdós de las bóvedas tabicadas: tipos constructivos y noticia de artefactos construidos", en Zaragozá, A., Soler, R. y Marín, R. (eds.), *Construyendo bóvedas tabicadas*, *Actas del Simposio Internacional de Bóvedas tabicadas*, Valencia, Universitat Politécnica de Valencia, 2012, pp. 177-203, y Soler-Verdú, R. y Soler-Estrela, A., "Tipología de cúpulas tabicadas. Geometría y construcción en la Valencia del siglo XVIII", *Informes de la construcción*, 67, 538, 2015, pp. 1-10.



Fig. 181. Sección longitudinal de la iglesia del Hospital Tavera de Toledo.
Tomada de Díez del Corral R., Navascués, P. y Suárez Quevedo, D.,
Arquitecturas de Toledo, *op. cit*., p. 137.





Figs. 182a y 182b. Toledo. Hospital Tavera. Solución cupulada desde el exterior y el interior. Fotos: Javier Ibáñez Fernández.

gara *el Mozo* (1542-1606), que tomará las riendas de la fábrica hacia 1575, no llegará a ejecutarse hasta los primeros compases del Seiscientos [figs. 181; 182a y 182b].[363]

En este caso, la solución interior arranca de un sistema de pechinas, cuenta con un tambor cilíndrico de un desarrollo en alzado bastante considerable, una media naranja que no llega a trasdosarse al exterior, ya que se desarrolla por debajo de una estructura, restaurada en las primeras décadas del siglo pasado,[364] conformada por una cubierta de ocho paños convergentes, convenientemente apizarrados, y una linterna de dos alturas, la primera de las cuales se sitúa entre la media naranja y la cubierta de madera, y recibe la luz a partir de las cuatro ventanas abuhardilladas dispuestas justo en el coronamiento del chapitel, mientras que la segunda logra emeger del mismo, para terminar cerrándose mediante su correspondiente cupulín.

De todos estos elementos, el tambor no consigue sobresalir por encima del nivel del bajocubierta, por lo que sus vanos no permiten la entrada de luz. Esta circunstancia debió de llevar a contemplar la posibilidad de abrir una nueva teoría de ventanas adinteladas en el arranque mismo de la media naranja, que, a pesar de corresponderse, al exterior, con las aperturas practicadas en los lienzos murales del prisma de perfil octogonal, una vez superados los encuentros de los tejados de la nave, los brazos del transepto y la cabecera con este cuerpo, se encuentran clausuradas, y en consecuencia, condenadas. De hecho, la única luz que logra entrar a través de la estructura es la que lo hace por los dos registros de vanos de la linterna, el que recibe la luz de las buhardillas habilitadas en el remate del chapitel, y el que se eleva por encima de la cubierta, conformando el cuerpo de luces de este apéndice.

También pueden descubrirse importantes desajustes entre soluciones interiores y exteriores en otras estructuras construidas con ladrillo y con yeso, como la levantada sobre la encrucijada del transepto del antiguo templo colegial de Daroca, diseñado conforme a un modelo de "falso salón" por el maestro de origen montañés Juan de Marrón (doc. 1574-1612) [fig. 183], con el que acabará contratándose su ejecución en 1586.[365]

---

[363] Marías, F., *El Hospital Tavera de Toledo*, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 2007, pp. 74-79.

[364] Puede valorarse el alcance de la intervención de atender a las fotografías publicadas en Díez del Corral R., Navascués, P. y Suárez Quevedo, D., *Arquitecturas de Toledo*, vol. 2, *Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, p. 122.

[365] Sobre el modelo de "falso salón", véase Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 198-204, e Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J.,

En este caso, la solución interior resulta formalmente muy similar a la que se había desarrollado, en piedra, en la iglesia de Chinchilla de Montearagón [fig. 132b], ya que arranca de unas pechinas aveneradas que permiten el tránsito a una bóveda de planta pseudo-oval, conformada, en realidad, por dos medias naranjas unidas entre sí mediante un tramo de cañón, que presenta su intradós acasetonado en su perfil exterior, y avenerado en torno al polo. Esta bóveda se desarrolla, al menos parcialmente, en un prisma ochavado completamente ciego, y las dos soluciones, la interior, pero también la exterior, quedan ocultas en la zona del bajocubierta del enorme tejado a dos aguas del edificio. En todo caso, la apertura del lomo de la sección cilíndrica de la solución interior y el tendido de dos potentes *rearcos* sobre su tradós, permitirán la elevación de una linterna de planta octogonal; un apéndice, que, al final, consigue emerger sobre la cubierta, permitiendo la entrada de luz [fig. 184].[366]

Aunque todavía pueden descubrirse algunos desajustes en otras estructuras ligeramente posteriores, como las soluciones cupuladas de las iglesias de Santa María [fig. 185] y el Santo Sepulcro [fig. 186] de Calatayud,[367] materializadas a lo largo del primer cuarto del Seiscientos mediante el mismo sistema constructivo mixto de encadenados —o entramados— lígneos y fábricas de ladrillo descrito en el contrato para la construcción del cimborrio de San Juan de Vallupié (1456), la realidad es que este modelo de cimborrio cupulado continuará

“Del ‘salón’ al ‘falso salón’…”, *op. cit.*, pp. 299-302. El diseño presentado para la ejecución de la empresa, en Ibáñez Fernández, J., “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’…”, *op. cit.*, p. 318, y fig. nº 2, p. 319; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 199-201, y fig. nº 126, p. 202, y ahora también, con la transcripción de las dos copias del contrato para la realización del templo que han llegado hasta nosotros, en Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., “169. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)”, en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos…*, *op. cit.*, pp. 636-659.

[366] El estudio del cimborrio, en Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., “Del cimborrio a la cúpula…”, *op. cit.*, pp. 53-54.

[367] Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., *Documentos para la historia de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 44-45; Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., “Del cimborrio a la cúpula…”, *op. cit.*, pp. 54-62; Ibáñez Fernández, J., Alegre Arbués, J. F., Nebra Camacho, V. y Martín Marco, J., *El Santo Sepulcro…*, *op. cit.*, pp. 83-96; Alegre Arbués, J. F. e Ibáñez Fernández, J., “La cúpula de Santa María la Mayor de Calatayud. Análisis arquitectónico a partir de su restauración”, en *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 15-17 noviembre de 2019, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2020, vol. 1, pp. 197-208.

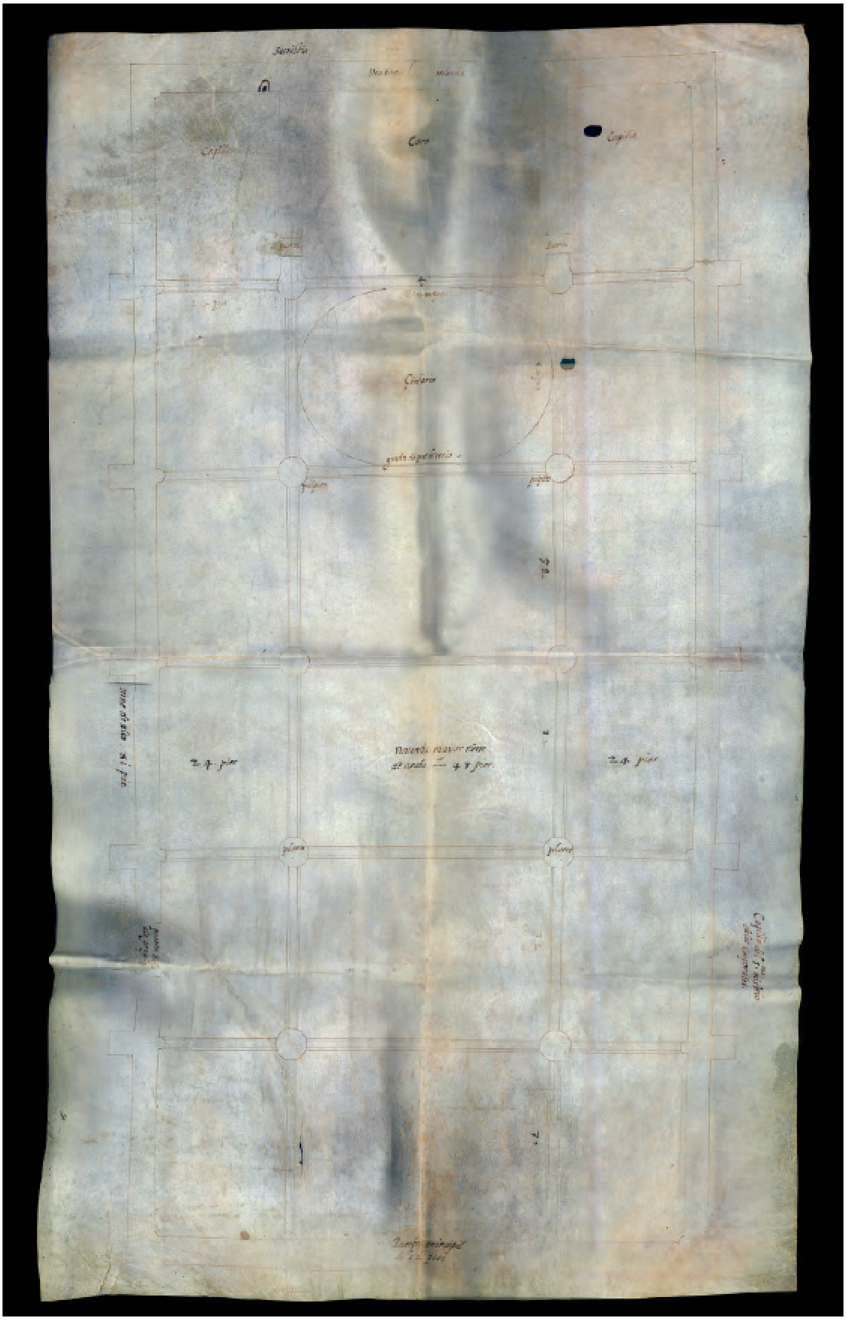


Fig. 183. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza), realizado por Juan de Marrón en 1586. Zaragoza [Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (A.C.S.Z.), ES 50297 ACLSZ].

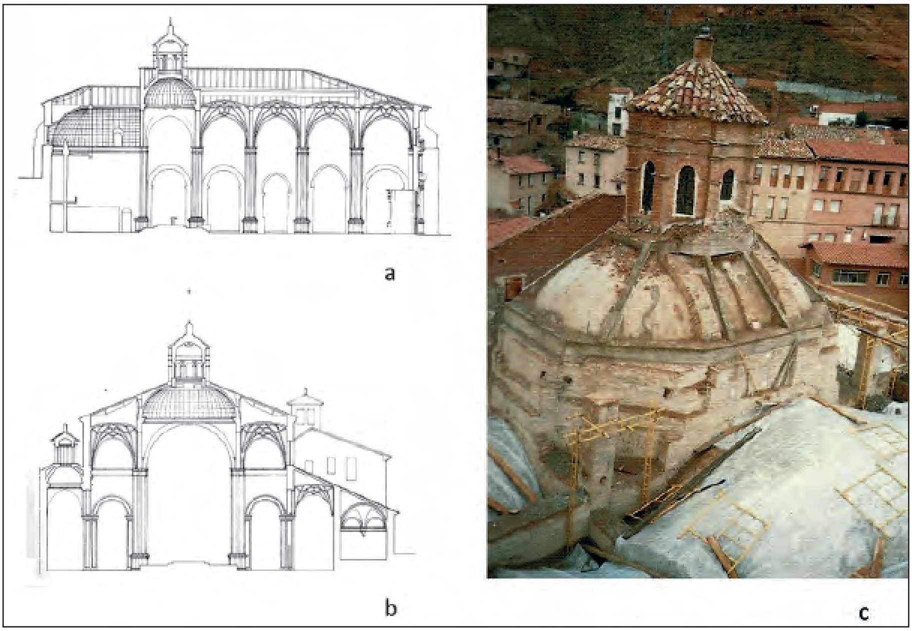


Fig. 184. Daroca (Zaragoza). Colegial de Santa María: a y b) secciones longitudinal y transversal, según Fernando Aguirre Martínez y Javier Ibargüen Soler; c) exterior de la solución cupulada. Fotografía tomada en 1989, durante la sustitución de las cubiertas del templo.

desarrollándose —y depurándose— a lo largo del tiempo hasta conformar un subtipo arquitectónico propio, perfectamente definido.

Esta solución podrá materializarse con el mismo sistema constructivo utilizado en los templos bilbilitanos, tal y como tratará de explicar el tratadista fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679), aduciendo otros ejemplos madrileños, todos ellos posteriores, como el de la iglesia del Colegio Imperial, la actual colegiata de San Isidro (1637-1640);[368] pero también, recurriendo al empleo de la piedra, tal y como vendrían a evidenciar otras estructuras, como la levantada sobre la iglesia de la Clerecía de Salamanca (1646-1650) [figs. 187a y 187b].[369]

Con todo, el debate sobre qué tipo de estructura convenía levantar sobre los tramos correspondientes a las encrucijadas de los transeptos de los templos

---

[368] San Nicolás, fray L. de, *Segvnda parte del Arte y vso de architectvra*, Madrid, s.i., 1664, (edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1989), ff. 185 r-187 r, y ff. 189 r-195 r.

[369] Rodríguez G. de Ceballos, A., *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1969, pp. 70-75.

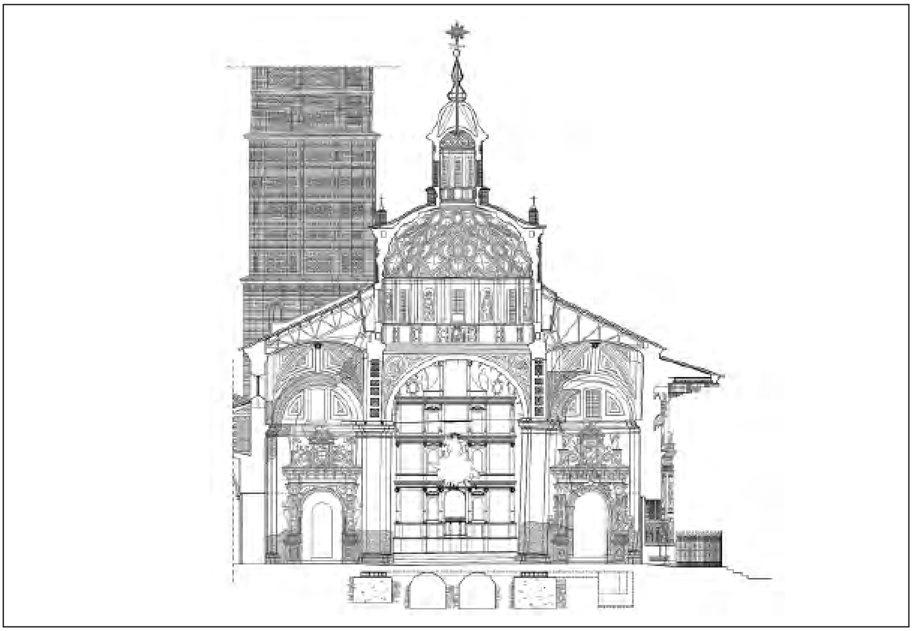


Fig. 185. Sección, en su estado actual, levantada a través del crucero, de la iglesia de Santa María de Calatayud (Zaragoza) [J. Fernando Alegre Arbués, delineación, Manuel Pedruelo].

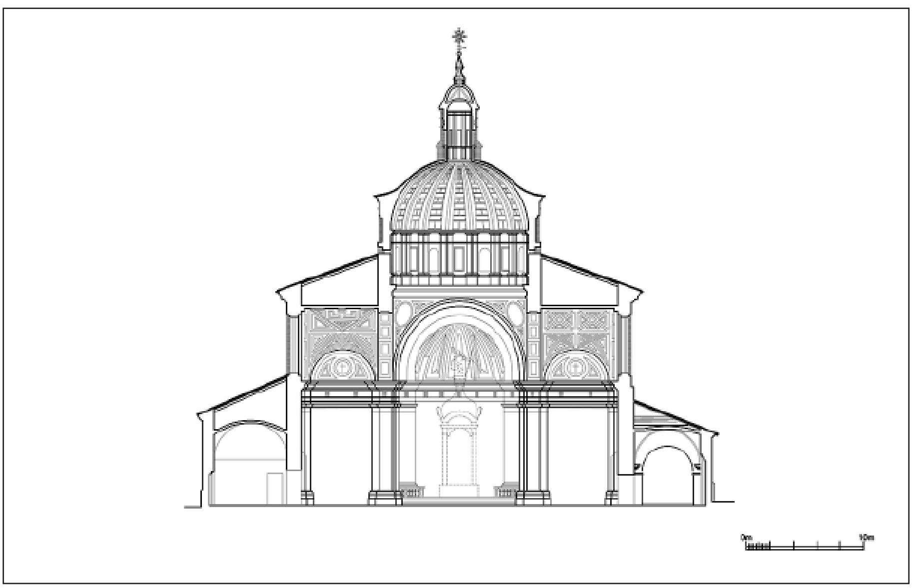


Fig. 186. Sección, en su estado actual, levantada a través del crucero, de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza) [J. Fernando Alegre Arbués, delineación, Manuel Pedruelo].



Fig. 187a. Salamanca. Clerecía. Solución cupulada desde las cubiertas.



Fig. 187b. Salamanca. Clerecía. Solución cupulada desde el interior del templo.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

estaba muy lejos de haberse resuelto. Como muestra, podríamos quedarnos en la propia ciudad del Tormes, en cuya catedral nueva aún habrían de ofrecerse dos soluciones diferentes en un lapso de tiempo muy reducido: en primer lugar, el cimborrio de tradición gótica construido conforme al modelo del segundo lucernario de la catedral de Burgos al que ya se ha hecho referencia unas líneas más arriba (1714-1721) [figs. 157a y 157b; 158], y tras su desmantelamiento, motivado por el temor a que hubiera podido sufrir daños irreparables a consecuencia del terremoto de Lisboa de 1755, la solución que puede contemplarse en la actualidad, que todavía podría considerarse un cimborrio, incluso a pesar de las importantes novedades que plantea [figs. 188a y 188b].

No en vano, arranca de las trompas del lucernario anterior, que optaron por conservarse, y cuenta con un cuerpo, que, a diferencia de cualquiera de los módulos turriculares de los cimborrios analizados en estas páginas, adopta una planta circular y un desarrollo cilíndrico en alzado, pero que, como muchos de aquellos, todavía se articula en dos alturas o niveles; uno ciego, ideado para recibir las cubiertas de la nave, los brazos del transepto y la cabecera del templo, y otro abierto con vanos de iluminación, que, dado su perfil, termina adoptando una configuración muy próxima al tambor.



Fig. 188a. Salamanca. Catedral nueva. Solución cupulada desde las cubiertas de la catedral vieja. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 188b. Salamanca. Catedral nueva. Solución cupulada desde el interior del templo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

En estrecha relación con su planta, y con su desarrollo en alzado, este cuerpo se cierra con una cúpula perfectamente trasdosadosa al exterior sobre la que todavía se eleva una linterna, que, en todo caso, no es operativa, ya que no permite la entrada de luz al interior del edificio, y tan solo resulta perceptible desde el exterior.[370]

---

[370] Rupérez Almajano, N. e Ibáñez Fernández, J., "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones…", *op. cit*., pp. 382-383.

Bibliografía, fuentes y referencias

Abad Castro, C., "Juan Guas y la capilla de 'La Piedad' en el convento de San Francisco de Ávila", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 29-44.

Abenza Soria, V. C., "Colegiata de Santa María la Mayor", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 3, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, 2017, pp. 1.598-1.607.

Adell i Gisbert, J. A., "El monestir de Sant Cugat del Vallès", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 181-183.

Adell i Gisbert, J. y Freixas Camps, P., "Les cases dels altres ordes monàstics i canonicals", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 126-137.

Alegre Arbués, J. F., "El patronazgo de mosén Juan Antonio Sánchez: una hoja suelta del periodo barroco en la iglesia de San Andrés, en Calatayud", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*, *Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, pp. 373-396.

Alegre Arbués, J. F. e Ibáñez Fernández, J., "La cúpula de Santa María la Mayor de Calatayud. Análisis arquitectónico a partir de su restauración", en *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 15-17 noviembre de 2019, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2020, vol. 1, pp. 197-208.

Almagro Gorbea, A., "La planta alta del palacio de Pedro I en el alcázar de Sevilla", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 2015, pp. 69-115.

Almagro Vidal, A., "Proyectos y fracasos en la catedral de Sevilla. Una lectura a través de la planimetría", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 181-193.

Almagro Vidal, C. y Almagro, A., "Obras en el alcázar de Sevilla en tiempos de Juan II", *Archivo Hispalense*, 102, 309-311, 2019, pp. 43-64.

Almuni Balada, V., "La construcción medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)", en Mira, E. y Zaragozá Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Va-

lenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. 2, pp. 85-98.

Alonso de la Peña, J. y Sobrino González, M., "Notas sobre el cimborrio gótico de la catedral de Santiago de Compostela", en Huerta, S., Fuentes, P. y Gil Crespo, I. J. (eds.), *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Donostia-San Sebastián, 3-7 octubre 2017, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, vol. 1, pp. 11-16.

Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Rabasa Díaz, E., "Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la catedral de Segovia", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 53-62.

Alonso Ruiz, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.

Alonso Ruiz, B., "De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 45-57.

Alonso Ruiz, B., "Un modelo funerario del tardogótico castellano", *Archivo Español de Arte*, 311, 2005, pp. 277-295.

Alonso Ruiz, B., "El cimborrio de la 'magna hispalense' y Juan Gil de Hontañón", en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, vol. 1, pp. 21-33.

Alonso Ruiz, B., "Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada", *Goya*, 318, 2007, pp. 131-140.

Alonso Ruiz, B., "Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-79.

Alonso Ruiz, B., "Enrique Egas", en Rubio, J. (coord.), *Proyecto Andalucía*, Serie Arte, vol. 35, *Arquitectos (I)*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, 2011, pp. 128-161.

Alonso Ruiz, B., "El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, 22, Núm. Especial, 2012, pp. 225-243.

Alonso Ruiz, B., "La catedral gótica de Jaén", *Laboratorio de Arte*, 26, 2014, pp. 47-71.

Alonso Ruiz, B., "Los ábsides centralizados en forma de trébol: una 'rara avis' del Tardogótico castellano", en Nobile, M. R. y Sutera, D. (eds.), *L'abside. Costruzione e geometrie / The apse. Construction and geometry*, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 41-61.

Alonso Ruiz, B., "Las capillas funerarias de los Trastámara: de la creación de la memoria a 'la grandeza humillada'", en Pérez Monzón, O., Miquel Juan, M. y Martín Gil, M. (eds), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Silex, 2018, pp. 151-172.

ALONSO RUIZ, B., "56. Proyecto para la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 268-271.

ALONSO RUIZ, B., "57. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 271-273.

ALONSO RUIZ, B., "58. Proyecto para la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 273-276.

ALONSO RUIZ, B., "59. Propuesta (en sección transversal) para el crucero de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 276-278.

ALONSO RUIZ, B., "114. Propuesta (en sección transversal) para el cimborrio de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 466-467.

ALONSO RUIZ, B., "117. Proyecto con la sección y la planta del crucero, y la planta y el alzado de la girola de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 473-476.

ALONSO RUIZ, B., "164. Propuestas de secciones y alzados exteriores para el crucero de la catedral de Segovia", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 621-622.

ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009.

ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., "La traza guipuzcoana de la catedral de Sevilla", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 63-64.

ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., "A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville", *Architectural History*, 55, 2012, pp. 57-77.

ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

ÁLVAREZ CLAVIJO, Mª T., *Las artes en la iglesia imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995.

ALVIA DE CASTRO, F., *Memorial y discvrso político por la mvy noble, y mvy leal civdad de Logroño en prveba, y calificación de sv justicia, para que tenga efecto la merced que el Rey Don Ioan el Segundo le hizo año de 1444 de voto en Cortes en las de Castilla*, Lisboa, Lorenço Craesbeeck, 1633.

AMPLIATO BRIONES, A. y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., "La iglesia de Santa María de Carmona. Hipótesis sobre su evolución tipológica y constructiva desde una perspectiva interdisciplinar", en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 octubre 2015, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2015, vol. 1, pp. 103-113.

ANDRÉS, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001.

ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta "Editorial V. Campo", 1924.

ARCO, R. DEL, "La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias", *Archivo Español de Arte*, 96, 1951, pp. 321-327.

ARCO, R. DEL, "El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del Príncipe de Viana", *Príncipe de Viana*, 42-43, 1951, pp. 39-82.

ARCO, R. DEL, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4, 1952, pp. 53-89.

ARCO MOYA, J. DEL, "La planta de la catedral de Jaén de Juan de Aranda", *Códice*, 20, 2007, pp. 37-44.

ARCO MOYA, J. DEL, "El informe técnico del año 1525 sobre los pilares y el cimborrio de la vieja catedral de Jaén", *Códice*, 21, 2008, pp. 7-12.

ARCO MOYA, J. DEL, "La planta de la vieja catedral de Jaén (I)", *Códice*, 23, 2010, pp. 7-22.

ARCO MOYA, J. DEL, "Primeros 'expedientes' de obras en la nueva catedral de Jaén (1635-1636)", *Códice*, 24, 2011, pp. 7-30.

ARCO MOYA, J. DEL y CHIQUERO GUTIÉRREZ, A. E., "La planta de la catedral de Jaén de Alfonso Castillo de Monturque", *Códice*, 26, 2013, pp. 11-24.

ARRIBAS ARRANZ, F., "Noticias sobre San Juan de los Reyes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 29, 1963, pp. 43-72.

AZCÁRATE, J. Mª, "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, 113, 1956, pp. 9-42.

AZCÁRATE, J. Mª, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

AZCÁRATE, J. Mª, "El hospital real de Santiago. La obra y los artistas", *Compostellanum*, 10, 1965, pp. 863-878.

AZCÁRATE, J. Mª, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la católica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 37, 1971, pp. 201-223.

AZCÁRATE, J. Mª, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. 2, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza-Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Huma-

nidades "Camón Aznar", Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.

Azofra, E., *Un hito de la arquitectura española de finales del siglo XVI: la Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo. Su promotor, el edificio y su patrimonio mueble*, Ciudad Rodrigo, Parroquia de El Sagrario de la Catedral, 2006.

Báez Mezquita, J. M., "El cimborrio de la catedral de Zamora revisitado", *EGA*, 23, 34, 2018, pp. 252-263.

Bango Torviso, I. G., "Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre 1999, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Caja de Burgos, Universidad de Burgos, 2001, pp. 51-69.

Barbé-Coquelin de Lisle, G. (ed.), *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, Caja de Ahorros Provincial de Albacete, 1977.

Bardati, F., "Voûtes plates dallées. Recherches architecturales entre flamboyant et Renaissance", en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavaler, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance. L'architecture gothique du XVI*[e] *siècle*, *Actes des IV*[es] *Rencontres d'architecture européenne*, París, 2007, París, Picard, 2010, pp. 279-296.

Bardati, F., "Plafonds en pierre et voûtes-plates en France (1480-1550)", en Gargiani, R. (dir.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme: nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012, pp. 272-279.

Barrón García, A. A., "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162, 2012, pp. 229-257.

Barrón García, A. A., "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja", *Tvriaso*, 21, 2012-2013, pp. 219-267.

Beltrami, C., *Building a crossing tower. A design for Rouen cathedral of 1516*, Verona, Sam Fogg-Paul Hoberton publishing, 2016.

Belting, H., "An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-1981, pp. 1-16.

Bérchez Gómez, J., *En otros climas. (Ecos arquitectónicos de la Valencia Moderna)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2011.

Bilches, F. de, *Santos y santvarios del obispado de Iaen, y Baeza*, Madrid, Domingo Garcia y Morràs, 1653.

Blackburn, B. J., "For whom do the singers sing?", *Early Music*, 25, 1997, pp. 593-609.

Blasco Martínez, A. y Pueyo Colomina, P. (coords.), *Diego de Espés. Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza, 2019.

Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Böker, J. J., *Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg-Wien-München,Verlag Anton Pustet, 2007.

Borrás Gualis, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985.

Borrás Gualis, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Prames, 2008, vol. 1.

Borrás Gualis, G. M. y López Sampedro, G., *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.

Bosarte, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804, (edición facsimilar, Madrid, Turner, 1978).

Bracons Clapés, J., "Les tipologies de l'arquitectura religiosa", en *L'art Gòtic a Catalunya. Síntesi general. Índexs generals*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, pp. 247-258.

Buesa Conde, D. J., "Catedral de San Pedro", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016, pp. 255-298.

Buisán Chaves, A., "Monasterio de San Pedro 'el Viejo'", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 4, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017, pp. 1.794-1.819.

Bustamante García, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano. 1561-1641*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

Bustamante García, A. y Marías, F., "La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8, 1982, pp. 103-115.

Bustamante, A. y Marías, F., "La sombra de la cúpula de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 46-63.

Cabestany i Fort, J.-F., "El monestir de Santes Creus", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 203-210.

Cabezas Gelabert, L., "8. Proyecto para la catedral de Tortosa (Tarragona)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 96-98.

Camino Olea, Mª S. y León Vallejo, F. J., "Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato, Palencia. Construcción y cambios en el edificio hasta su apariencia actual", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 289-299.

Campbell, L. y Pérez Preciado, J. J., "18. Egas Cueman. Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en Campbell, J. (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 160-165.

Cantón Salazar, J., *El pasmo de caridad, y prodigio de Toledo, vida y milagros de Santa Casilda virgen*, Burgos, Viuda de Juan de Viar y Santa Maria, 1734.

Carbonell i Buades, M., "De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña", *Artigrama*, 23, 2008, y en Álvaro Zamora, Mª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, Universidad de Zaragoza, Caja Inmaculada, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 97-148.

Carrero Santamaría, E., "Fuentes para el cimborrio de la Catedral de Zamora. 'Tan lejos, tan cerca'", *Studia Zamorensia*, 14, 2015, pp. 19-32.

Carrero Santamaría, E., "Constructos historiográficos en torno a 1200. Del cimborrio de la catedral de Zamora a la arquitectura del Císter", en Poza Yagüe, M. y Olivares Martínez, D. (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, pp. 537-562.

Casaseca Casaseca, A., "Trazas para la catedral de Segovia", *Archivo Español de Arte*, 51, 1978, pp. 29-51.

Casaseca Casaseca, A., *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

Castán Lanaspa, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Editora Provincial, Diputación de Valladolid, 1998.

Castillón Cortada, F., "La colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera", *Aragonia Sacra*, 6, 1991, pp. 83-111.

Castro Santamaría, A., "Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 13, 1992, pp. 155-174.

Castro Santamaría, A., *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Cajaduero, 2002.

Castro Santamaría, A., "Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 399-479.

Castro Santamaría, A., "55. Proyecto para la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 262-267.

Cendón Fernández, M. y Chao Castro, D., "Las catedrales gallegas al final del Medievo", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 55-84.

Chamorro Lozano, J., *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*, Jaén, Servicio Municipal de Publicaciones, 1954.

Chatenet, M., "La 'Gran Fabrica' di monsignore il vescovo di Bayeux", en Lanaro, P., Marini, P., Varanini, G. M. y Demo, E. (eds.), *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Milano, Electa, 2000, pp. 385-389.

CHATENET, M., "La Gran Fabrica de monseigneur l'évêque de Bayeux", en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. 1, pp. 233-242.

CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951.

CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.

CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 1997.

CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T., "Pedro de Brizuela, arquitecto (1555?-1632)", *Estudios Segovianos*, 51, 108, 2008, pp. 105-140.

CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T., "Pedro de Brizuela: maestro de obras en la catedral de Segovia", en Parrado del Olmo, J. Mª y Gutiérrez Baños, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Diputación de Valladolid, 2009, pp. 87-92.

CORREIA, V., *Batalha. Estudio historico-artistico-arqueologico do Monasteiro da Batalha*, Porto, Litografia Nacional, 1929, pp. 125-126.

COTARELO VALLEDOR, A., *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, Madrid, Instituto de España, 1945-1946.

CUESTA AGUILAR, Mª J. y MOYA GARCÍA, E., "Una mirada a la imagen urbana de Jaén en el siglo XVI", *Exedra*, 5, 2011, pp. 103-116.

DEL RÍO DE LA HOZ, Mª I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.

DIAS, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

DIAS, P., "Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del secolo XV", en Caraffa, C. y Loi, Mª C. (eds.), *L'architettura del tardogotico in Europa. Atti del Seminario Internazionale*, Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febraio 1994, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1995, pp. 179-189.

DÍEZ BEDMAR, Mª C., *Urbanismo y sociedad en el Jaén bajomedieval*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007.

DÍEZ BEDMAR, Mª C., *Jaén en la Baja Edad Media, la configuración de una ciudad*, Jaen, Universidad de Jaén, 2007.

DÍEZ DEL CORRAL-GARNICA, R., "La introducción del Renacimiento en Toledo: el hospital de Santa Cruz", *Academia*, 62, 1986, pp. 161-181.

Díez del Corral R., Navascués, P. y Suárez Quevedo, D., *Arquitecturas de Toledo*, vol. 2, *Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

Domenge, J. y Sureda, M., "'Deposar de la continuació de dita obra'. Una relectura de la consulta de Girona de 1416", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reunión de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuación de las obras de la catedral*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 19-28.

Domínguez Blanca, R., "Historia del primer cimborrio de la iglesia nueva de la catedral de Salamanca y sus artífices", en Casas Hernández, M. (coord.), *La catedral de Salamanca. De* 'fortis' *a* 'magna', Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1.659-1.732.

Domínguez Casas, R., "San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pp. 364-383.

Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

Dubourg-Noves, P., "Des mausolées antiques aux cimborios romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale", *Cahiers de civilisation médiévale*, 23, 92, 1980, pp. 323-360.

Durán Gudiol, A., "La catedral de Huesca", en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 89-116.

Durán Gudiol, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

Esteban Chaprapía, J. y García Cuetos, Mª P., *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939): Castilla y León y la Primera Zona Monumental*, Santander, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007.

Estepa Gómez, R., *Chapiteles del siglo XVI al XVIII en Madrid y su entorno. Sus armaduras de madera*, Tesis doctoral dirigida por Enrique Nuere Matauco, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2015.

Feducchi Canosa, P., *La Basílica de San Vicente de Ávila*, Tesis doctoral dirigida por Rafael Moneo Vallés, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2007.

Félez Lubelza, C., *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1979, (reed. con estudio preliminar a cargo de Ignacio Henares Cuéllar, Granada, Universidad de Granada, 2012).

Fernández Arenas, J., "Martín de Santiago. Noticas de un arquitecto andaluz activo en Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, 1977, pp. 157-172.

Fernández Puertas, A., *Mezquita de Córdoba. Su estudio arqueológico en el siglo XX / The Mosque of Cordoba. Twentieth-Century Archaeological Explorations*, Granada, Universidad de Granada, Universidad de Córdoba, 2015.

Franco Mata, Á., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 01. Documentación y estudio de los elementos arquitectónicos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 155-159.

Freixas Camps, P., "La catedral de Girona", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 302-324.

Fuentes González, P., *Bóvedas de arcos entrecruzados entre los siglos X y XVI. Geometría, construcción y estabilidad*, Tesis doctoral dirigida por Santiago Huerta Fernández, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2013.

Fuentes Rebollo, I., "Vigarny, Picardo y el retablo de la colegiata de Valpuesta (Burgos)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8, 2004, pp. 7-13.

Galera Andreu, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979.

Galera Andreu, P. A., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983.

Galera Andreu, P., *Andrés de Vandelvira,* Madrid, Akal, 2000.

Galera Andreu, P. A., "La catedral de Vandelvira", en Arco Moya, J. del y Martínez Rojas, F. J. (comis.), *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento. Exposición conmemorativa del quinto centenario de su nacimiento 1505-2005*, (Catálogo de la exposición, Jaén, Baeza, Úbeda y Albacete, 2006), Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006, pp. 92-101.

Galera Andreu, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009.

Galera Andreu, P. A., "Para una historia de la construcción de la catedral", en Galera Andreu, P. A. y Serrano Estrella, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen*, Jaén, Editorial Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte, 2019, pp. 89-130.

Galera Andreu, P. A. y Ruiz Calvente, M., *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del s. XVI (I)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Ríoseco*, 2, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1959.

García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Ríoseco*, 1, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1960.

García Cuetos, Mª P., "Una arquitectura emblemática recreada. Intervenciones en San Vicente de Cardona bajo el franquismo", *La Albolafia*, 5, 2015, pp. 31-56.

García Guereta, R., "La torre del gallo", *Arquitectvra*, 4, 36, 1922, pp. 129-136.

García Guinea, M. Á., *El Románico en Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1997.

García Guinea, M. Á., "Colegiata de Santa Cruz", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y García Guinea, M. Á. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Cantabria. Cantabria*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, pp. 985-1.018.

García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. 1, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

García Omedes, A., "Castillo", en Pérez González, J. Mª (dir.) y Buesa Conde, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 4, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017, pp. 1.863-1.896.

García Ortega, A. J., "Dibujo y arquitectura en las primeras trazas de la catedral de Segovia. Nuevas hipótesis", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 549-560.

Garriga, J., "L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 262-287.

Gentil Baldrich, J. Mª, "Estudio introductorio", en Carazo, E. y Otxotorena, J. M. (eds.), *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Caja Salamanca y Soria, 1994, pp. 13-35.

Gentil Baldrich, J. Mª, "La traza oval y la sala capitular de la catedral de Sevilla. Una aproximación geométrica", en Ruiz de la Rosa, J. A. *et alii*, *Qvatro edificios sevillanos*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, pp. 73-141.

Gestoso y Pérez, J., *Sevilla monumental y artística*, vol. 2, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Oficina tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1892.

Gomes, S. A., *Vésperas batalhinas. Estudos de Història e Arte*, Leiria, Magno, 1997.

Gomes, S. A., "Les bâtisseurs du chantier gothique du monastère de Bataille (Portugal): XIV-XVIe siècles", en Sousa Melo, A. y Ribeiro, M. C. (coords.), *Història da construçao. Os construtores*, Braga, Centro de Investigaçao Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memoria", 2011, pp. 173-189.

Gómez de Terreros Guardiola, Mª del V., "Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras", en *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la catedral de Sevilla (1888-1901)*, Sevilla, FIDAS (Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, Sevilla), 1999, pp. 41-59.

Gómez Espinosa, T. y Sardiña González, G., "La obra de los Corral", en *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994, pp. 17-73.

Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998.

Gómez Martínez, J. y Nunes da Silva, R. J., "Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular", en Redondo Cantera, Mª J. y Guimarães Veríssimo Serrão, V. M. (coord.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 311-355.

Gómez Moreno, M., “Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la capilla real de Granada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1925, pp. 245-288, y 2, 1926, pp. 99-128.

Gómez-Moreno, M., “La sillería del coro de la catedral de Jaén”, *Arte Español*, 13, 1941, pp. 3-6.

Gómez-Moreno, M., *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.

González Cembellín, J. M., “Clasificación tipológica de los primeros palacios del País Vasco”, *Ondare*, 17, 1998, pp. 177-188.

González Cembellín, J. M., “Palacios y ayuntamientos en el País Vasco. Semejanzas y diferencias con Navarra”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, 2009, pp. 191-218.

González Ramos, R., “Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico”, en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 325-337.

González Ramos, R., “The Hispano-Islamisms of Juan Guas. The fabrication of a Historiographical Stereotype”, *Mirabilia Ars*, 2, 2015, pp. 104-139.

González Roncero, J., “La fotografía del siglo XIX en la catedral de Sevilla como fuente de información sobre el Gótico”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 371-385.

González-Varas Ibáñez, I., *La catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

González-Varas Ibáñez, I., *La restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996.

Gonzalvo i Bou, G., “El monestir de Vallbona de les Monges”, en *L’art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 120-123.

Gonzalvo i Bou, G., “El monestir de Vallbona de les Monges”, en *L’art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 211-214.

Granero Villa, X., “El proceso constructivo del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges: consideraciones cronológicas y nuevas propuestas interpretativas”, *Codex Aquilarensis*, 34, 2018, pp. 291-316.

Guerra, R. A., “The dome of the Colegio del Cardenal in Monforte de Lemos (Spain): Geometry, Construction and Stability”, en Kurrer, K.-E., Lorenz, W. y Wetz, V. (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, Brandenburg University of Technology Cottbus, Germany, 20th-24th May 2009, Berlín, Brandenburg University of Technology Cottbus, 2009, pp. 767-774.

Guerra Pestonit, R. A., *Bóvedas y contrarresto del colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos. Geometría, construcción y mecánica*, Tesis doctoral

dirigida por Santiago Huerta Fernández, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Estructuras de Edificación, 2012.

Gutiérrez-Cortines Corral, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería-Yerba, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, Cajamurcia, 1987.

Gutiérrez López, Mª del C., "Rodrigo de Badajoz, maestro de obras de comienzos del siglo XVI en Ourense", *Boletín Avriense*, 36, 2006, pp. 47-62.

Gutiérrez Robledo, J. L., "Tardogótico y Renacimiento en la arquitectura abulense del siglo XVI", en Martín García, G. (coord.), *Historia de Ávila*, V, *Edad Moderna*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2013, pp. 493-592.

Gutiérrez Robledo, J. L. y Hernández García de la Barrera, I., "Monasterio de Santa María de La Lugareja", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 134-139.

Hamon, É., "Un dessin de la fin du Moyen Age pour San Juan de los Reyes à Tolède", *Bulletin Monumental*, 151, 2, 1993, pp. 420-422.

Hasbach Lugo, B., "Técnica, estado de conservación y proposición de tratamiento de restauración", en *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994, pp. 123-240.

Heras García, F., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1975.

Hernández García de la Barrera, I. y Gutiérrez Robledo, J. L., "Basílica de San Vicente", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 141-165.

Hernández García de la Barrera, I. y Gutiérrez Robledo, J. L., "Iglesia de San Pedro", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 165-173.

Hernández, B., "Fase final de las obras de la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 3, 1982, pp. 275-287.

Hernández Oliva, C. A. y Martínez Montero, J., *Arquitectura civil en Burgos: la Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*, Burgos, Editorial Gran Vía, 2008.

Hernández Redondo, J. I., *El Colegio de San Gregorio, fábrica insigne al servicio del saber*, Valladolid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2019.

Hernández Vegas, M., *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*, Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1935.

Hernando Garrido, J. L. y García Guinea, M. Á., "Monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 791-805.

Hernando Garrido, J. L. y Fajardo Yuste, Mª D., "Villamuriel de Cerrato", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 1.293-1.301.

Herrera Casado, A., "Descripción de la catedral de Sigüenza", en Herrera Casado, A., Asenjo Pelegrina, J. J. y Peces Rata, F., *La Catedral y el Museo Diocesano de Sigüenza*, Brujas, Ibercaja, 1992, pp. 23-75.

Higueras Maldonado, J., "La catedral de Jaén: algunos datos sobre su construcción", *Giennium*, 6, 2003, pp. 447-460.

Hoag, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985.

Huerta Fernández, S., *Informe sobre la estabilidad del cimborrio de la iglesia de San Juan de los Reyes, Toledo*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.

Huerta, S., "Los congresos medievales de expertos sobre estructuras: la catedral de Gerona", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reunión de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuación de las obras de la catedral*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 277-284.

Ibáñez Fernández, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

Ibáñez Fernández, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico", 2006.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias", *Artigrama*, 23, 2008, y en Álvaro Zamora, Mª I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 39-95.

Ibáñez Fernández, J., "La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, 2009, pp. 151-189.

Ibáñez Fernández, J., "Gothique, tradition constructive locale et 'masques al romano'", en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavaler, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance. L'architecture gothique du XVIe siècle*, *Actes des IVes Rencontres d'architecture européenne*, París, 2007, París, Picard, 2010, pp. 241-259.

Ibáñez Fernández, J., "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV", *Biblioteca*, 26, 2011, pp. 201-226.

Ibáñez Fernández, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012.

Ibáñez Fernández, J., "The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula", en Ottenheym, K. (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze), 2014, pp. 15-27.

Ibáñez Fernández, J., "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328.

Ibáñez Fernández, J., "'Scientia vs Ars'. Architecture contre ornement dans l'Espagne du 'Quinientos'", en Verdier, Th. (éd.), *La passion de l'ornament à la Renaissance*, Bournazel-Montpellier, Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2016, pp. 32-53.

Ibáñez Fernández, J., "Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento", *Lexicon*, 22-23, 2016, pp. 53-68.

Ibáñez Fernández, J., "Hacia un inventario y caracterización de los instrumentos para la proyección, documentación, presentación y ejecución del Gótico en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 19-80.

Ibáñez Fernández, J., "Sobre sólidos fundamentos: algunas reflexiones sobre las raíces bajomedievales de la arquitectura española del Quinientos con Siloé y Riaño al fondo", en López Guzmán, R., Rodríguez Estévez, J. C. y Almpliato, A. L. (coords.), *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, (en prensa).

Ibáñez Fernández, J., "Sobre otros cimborrios aragoneses", *Revista de Historia de la Construcción,* 1, 2021, (en prensa).

Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., *Documentos para la historia de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2012.

Ibáñez Fernández, J. y Alegre Arbués, J. F., "Del cimborrio a la cúpula. Innovaciones tecnológicas y cambios de lenguaje en la arquitectura aragonesa de la Baja Edad Media a la Edad Moderna", en Nobile, M. R. y Scibilia, F. (eds.), *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 47-64.

Ibáñez Fernández, J., Alegre Arbués, J. F., Nebra Camacho, V. y Martín Marco, J., *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2017.

Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción", *Artigrama*, 31, 2016, pp. 115-202.

Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "28. Dibujo de presentación con una primera propuesta para la construcción de la cabecera de la iglesia conventual de San Juan de los Reyes de Toledo", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 151-158.

Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., "81. Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 342-349.

Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016.

Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., "Del 'salón' al 'falso salón'. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna", *Artigrama*, 32, 2017, pp. 287-317.

Ibáñez Fernández, J. y Martín Marco, J., "169. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 636-659.

Ibáñez Fernández, J. y Zaragozá Catalán, A., "'Inter se disputando'. Las juntas de maestros de obras y la transmisión de conocimientos en la Europa medieval", en Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. y Alonso Rodríguez, M. Á. (eds.), *Obra congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reunión de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuación de las obras de la catedral*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 113-129.

Ibáñez Pérez, A. C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977.

Ibáñez Pérez, A. C., "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 398-401.

Iglesias Costa, M., Acín Fanlo, J. L. y Calvera Nerín, E., *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura románica. Siglos X-XI, XII y XIII*, vol. 4, Zaragoza, Prames, 2004.

Infante Limón, E., "La cabecera tardogótica de la parroquial de San María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 237-248.

Jiménez Hortelano, S., *Historia constructiva del Real Convento de Santiago de Uclés*, Tesis doctoral dirigida por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 2019.

Jiménez Martín, A., "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la* 'obra nueva', Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 15-113.

Jiménez Martín, A., "Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 15-69.

Jiménez Martín, A., "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 389-416.

Jiménez Martín, A., *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2013.

Jiménez Martín, A., "La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo", en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 179-200.

Jiménez Martín, A., "24. Conjunto de tres diseños para la capilla de Santa Ana y el sepulcro de Alonso de Velasco en la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 138-142.

Jiménez Martín, A., "29. Copia de la 'traça' general de la catedral de Sevilla", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 158-162.

Jiménez Martín, A., "40. Maqueta de la fachada oriental de la catedral de Sevilla'", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 188-189.

Jiménez Martín, A. y Tarifa Castilla, Mª J., "86. Primer proyecto para la construcción del convento de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa)", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 362-368.

Jódar Mena, M., "De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la catedral de Jaén en época bajomedieval", *Espacio, tiempo y forma*, 1, 2013, pp. 169-198.

Juste Ballesta, J. y Barceló de Torres, E., "El Plan Director de la catedral de Sigüenza", *Bienes Culturales*, 1, 2002, pp. 57-82.

Kagan, R. L., "V.3. Jaén", en Kagan, R. L. (dir), *Ciudades españolas del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986, pp. 263-265.

LAMBERT, É., "La première Renaissance Espagnole et ses 'cimborios'", *La Revue de l'Art*, 280, 1926, pp. 193-204.

LÁZARO DAMAS, Mª S., "La catedral medieval y la obra nueva tardogótica. Los proyectos de los obispos Osorio y Fuente del Sauce", en Arco Moya, J. del y Martínez Rojas, F. J. (comis.), *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento. Exposición conmemorativa del quinto centenario de su nacimiento 1505-2005*, (Catálogo de la exposición, Jaén, Baeza, Úbeda y Albacete, 2006), Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006, pp. 76-85.

LEDESMA, A., "Levantar cimborrios, construir prestigio. La arquitectura monumental como instrumento publicitario durante los siglos del Románico", en Huerta Huerta, P. L. (coord.), *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2019, pp. 49-91.

LEHNI, R., "Une gravure célèbre et inédite: la voute de l'octogone d'après Jean-Jacques Arhardt", *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2, 15, 1982, pp. 43-54.

LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, vol. 1, Madrid, en la Imprenta Real, 1829.

LIAÑO MARTÍNEZ, E., "Cimborrios góticos catalanes del siglo XIII", *Boletín arqueológico*, 4, 133-140, 1976-1977, pp. 209-216.

LIAÑO MARTÍNEZ, E., "La catedral de Tarragona", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 63-74.

LLOPIS PULIDO, V., *La catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del cimborrio*, Tesis doctoral dirigida por Adolfo Alonso Durá y Arturo Martínez Boquera, Valencia, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2014.

LLOPIS PULIDO, V., ALONSO DURÁ, A., MARTÍNEZ BOQUERA, A. y DE MAZARREDO AZNAR, L., "Estructura y equilibrio del cimborrio de la catedral de Valencia", en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 octubre 2015, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2015, vol. 2, pp. 907-915.

LLUÍS I GUINOVART, J. y ALMUNI BALADA, V., "La traça de la catedral de Tortosa. Els models d'Antoni Guarc i Bernat Dalguaire", *Lambard*, 9, 1996, pp. 23-37.

LÓPEZ ARANDIA, Mª A., *Rinascimento y reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén*, Tesis doctoral dirigida por Luis Coronas Tejada y José Miguel Delgado Barrado, Jaén, Universidad de Jaén, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Territorio y Patrimonio Artístico, 2005.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Mª I., "Sobre los maestros de cantería del Tardogótico en la ciudad de Ávila", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 151-162.

LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.

LÓPEZ MATA, T., "La Capilla de la Presentación y Felipe Vigarny", *Boletín de la Institución Fernán González*, 136, 1956, pp. 245-264.

López Mozo, A., "La cúpula de El Escorial: geometría, estereotomía y estabilidad", en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragozá, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 2 pp. 763-776.

López Mozo, A., "La construcción de bóvedas en piedra: El Escorial", en *El Arte de la Piedra. Teoría y Práctica de la Cantería*, Madrid, CEU Ediciones, 2009, pp. 205-231.

López Mozo, A., "La cúpula de El Escorial: configuración constructiva", *Reales Sitios*, 184, 2010, pp. 4-23.

López-Mozo, A., "La huella de El Escorial en las cúpulas españolas de finales del siglo XVI. El caso de la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Informes de la Construcción*, 65, Nº EXTRA-2, 2013, pp. 95-109.

Lorente Junquera, M., "Sobre la cúpula del Escorial y sus precedentes italianos", *Archivo Español de Arte*, 46, 1941, pp. 377-383.

Lucía Gómez-Chacón, D., "Fray Martín de Vargas y el monasterio de Nuestra Señora de Montesión. Un monje de piedra por tierras toledanas", en González Zymla, H. y Prieto López, D. (eds.), *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y Jardín*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 235-247.

Macià i Gou, M. y Ribes i Foguet, J. L., "La Seu Vella de Lleida", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 1*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 78-90.

Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.

Marías Franco, F., "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia*, *Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359.

Marías, F., "Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas temporales y moradas eternas", en Gómez Nebreda, Mª L. (comis.), *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 125-129.

Marías, F., *El Hospital Tavera de Toledo*, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 2007.

Marías, F., "Andrés de Vandelvira y los problemas de la catedral de Jaén", en Chicharro Chamorro, J. L. (ed.), *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Junta de Andalucía, 2007, pp. 67-83.

Marín Sánchez, R., *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, Tesis doctoral dirigida por Javier Benlloch Marco y Arturo Zaragozá Catalán, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2014.

Marqués de Lozoya, *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.

Martí y Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901.

Martín Martínez de Simón, E., *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, Tesis doctoral dirigida por René J. Payo Hernanz, Burgos, Universidad de Burgos, Facultad de Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas y Geografía, Área de Historia del Arte, 2013.

Martín Miguel, Mª Á., "La introducción del Renacimiento en Vitoria a través de su arquitectura", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, *El arte español en épocas de transición*, León, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, 1992, vol. 1, pp. 171-178.

Martínez, R., "En torno a Bartolomé de Solórzano", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57, 1987, pp. 293-302.

Martínez Álava, C. J., *Del Románico al Gótico en la arquitectura de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007.

Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (2)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 130, 1955, pp. 433-459.

Martínez Burgos, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (5)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 135, 1956, pp. 144-163.

Martínez Burgos, M., "Más sobre la Capilla de la Presentación y su autor Felipe Vigarni", *Boletín de la Institución Fernán González*, 137, 1956, pp. 314-337.

Martínez Caviró, B., "El Monasterio de San Juan de los Reyes", en *El Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid, Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha, Iberdrola, 2002, pp. 9-61.

Martínez Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen: su estado antiguo y moderno, con demostracion de quanto necesita mejorarse su poblacion, agricultura y comercio*, Jaén, Imprenta de D. Pedro de Doblas, 1794.

Martínez Montero, J., "Maestros cántabros en territorio burgalés: nuevas noticias documentales sobre la Casa de Miranda", *Altamira*, 82, 2012, pp. 187-203.

Martínez Rojas, F. J., "'Novam Ecclesiam egregia structura facere'. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la Catedral de Jaén. I (Siglos XV-XVI)", *Giennium*, 2, 1999, pp. 337-394.

Martínez y Sanz, M., *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.

Masoliver, A., "El monestir de Poblet", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 199-202.

Menéndez González, N., *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias († 1476/78). Form-und Herstellungswissen im Protostadium einer Ära des Architekturtraktats*, Köln, Kölner Architekturstudien, 2018.

Menéndez Pidal, L., "Restauración del cimborrio y de las cubiertas pétreas en la catedral de Zamora", *Archivo Español de Arte*, 34, 135, 1961, pp. 193-213.

Merino de Cáceres, J. M., "La catedral de Segovia, Metrología y simetría de la última catedral gótica española", *Anales de arquitectura*, 3, 1991, pp. 5-26.

Merino de Cáceres, J. M., "Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 02. El trazado

del cimborrio de San Pedro de Arlanza", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 160-161.

Miquel Juan, M., "Entre la formación y la tradición: Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia", *Espacio, Tiempo y Forma*, *serie VII*, *Historia del Arte*, 22-23, 2009-2010, pp. 13-44.

Miquel Juan, M. y Pérez Monzón, O., "Entre imaginería, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna", *e-Spania*, 24, 2016, pp. 1-22.

Momplet Míguez, A. E., "De Córdoba a Durham: el viaje de una arquitectura andalusí", *Goya*, 346, 2014, pp. 3-15.

Monje, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1843.

Morais Vallejo, E., "Formas góticas en la arquitectura del barroco de la provincia de Burgos", *BSAA arte*, 79, 2013, pp. 117-142.

Morales Gila, P., "La catedral de Jaén en época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)", en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 18-21 septiembre 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, vol. 1, pp. 337-344.

Morales, A. J., "177. Sección de iglesia", en Navarrete Prieto, B. (dir.), *I segni nel tempo*, Madrid, Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 304-305.

Moreno Blanco, R., "Sobre arquitectura y arte en Adanero, Albornos, Aldeaseca, Arévalo, Cabizuela, Donvidas, Espinosa de los Caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos", en Gutiérrez Robledo, J. L. (dir.), *Memoria mudéjar en La Moraña*, Ávila, Asodema, Proyecto Leal, 2011, pp. 147-330.

Muñoz de la Cueba, J., *Noticias historicas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, Madrid, Imprenta Real, 1726.

Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (I)", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3, 2010, pp. 177-201.

Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (II)", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 4, 2011, pp. 113-162.

Muñoz Jiménez, J. M., "Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624)", *Altamira*, 57, 2001, pp. 35-52.

Navarro Fajardo, J. C., *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

Neagley, L. E., "Maestre Carlín and 'proto' flamboyant architecture of Rouen (c. 1380-1430)", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 47-59.

Nicolás Martínez, Mª del M. y Torres Fernández, Mª del R., "Una iglesia fuerte. La catedral de Almería", *Andalucía en la Historia*, 37, 2012, pp. 82-84.

Nódar Fernández, V. y Valle Pérez, J. C., "La iglesia", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Valle Pérez, J. C. y Bargo Torviso, I. G. (coords.), *Enciclopedia del románico en Galicia. Ourense*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 543-559.

Nogueira Gonçalves, A., "A lanterna-coruchéu da Sé-velha de Coimbra", *Biblos*, 10, 1934, pp. 259-272.

Ojeda Barrera, A., "El programa iconográfico del cimborrio de la iglesia de Santa María de Carmona", en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 457-469.

Olivera Arranz, Mª del R., "Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 398-406.

Oñate, J. A., "El cimborrio de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 62, 1981, pp. 13-18.

Orcajo, P., *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, Imp. de Cariñena y Jiménez, 1856, (edición facsimilar, Burgos, Amigos de la Catedral, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1997).

Ordieres Díez, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

Ortega Vidal, J., "Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 339-415.

Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucia*, Madrid, Imprenta Real, 1796.

Ortiz Pradas, D., *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015.

Palacios Gonzalo, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003.

Palacios Gonzalo, J. C., *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*, Madrid, Munilla-Lería, 2009.

Palacios Gonzalo, J. C., "La estereotomía clásica en el tratado de Alonso de Vandelvira", en Vandelvira, A., *Libro de trazas de cortes de piedra. Copia manuscrita presentada por Bartolomé de Sambigo y Salzedo*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, pp. 1-44.

Palomo Fernández, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.

PALOMO FERNÁNDEZ, G. y RUIZ SOUZA, J. C., "Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt", *Goya*, 316-317, 2007, pp. 21-44.

PANOFSKY, E., "'Imago Pietatis': ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, pp. 261-308.

PANOFSKY, E., "'Imago Pietatis': Contribution à l'histoire des types du 'Christ de Pitié' / 'Homme de Douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'", en Panofsky, E., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 13-28.

PARRONDO, C., *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*, Segovia, Publicaciones de la Diócesis de Segovia, 1975.

PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2013.

PEÑA GONZALVO, J., "Restos góticos en la iglesia de San Andrés de Calatayud", en *Actas del IV Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución "Fernando el Católico", 1997, vol. 1, pp. 283-287.

PEREDA, F. y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "'Coeli enarrant gloriam Dei'. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos", *Annali di architettura*, 9, 1997, pp. 17-34.

PÉREZ CONSTANTÍ, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930.

PÉREZ HIGUERA, T., "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo", *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 11-24.

PÉREZ PASTOR, C., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, 2, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914.

PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), 1592-1619", en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles. Arte, Arquitectura, Restauraciones, Iconografía, Música, Hospitales y Enfermerías, Medicina, Farmacia, Mecenazgo, Estudiantes*, San Lorenzo de El Escorial, 1-5 noviembre 1995, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1995, vol. 1, pp. 495-521.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1972.

PÉREZ VILLANUEVA, J., "La escultura en yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2-3, 1933-1934, pp. 359-383.

PERNAS VARELA, A., *La arquitectura del conjunto monumental de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*, Tesis doctoral dirigida por José Antonio Franco Taboada, A Coruña, Universidade da Coruña, Departamento de Representación e Teoría Arquitectónicas, 2015.

PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L'architecture à la française. Du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, París, Picard, 2001.

PINTO PUERTO, F., *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

PINTO PUERTO, F., "Fábrica y forma del templo gótico", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la* 'obra nueva', Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 209-295.

PIZZI GUEVARA, S., "Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia: historia, geometría, diseño y estabilidad", en Huerta, S., Gil Crespo, I., García Suárez, S. y Taín Guzmán, M. (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, 26-29 octubre 2011, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2011, vol. 2, pp. 1.119-1.131.

PLAZAOLA ARTOLA, J., "El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco", *Revista internacional de los estudios vascos*, 48, 2, 2003, pp. 651-709.

POISSON, O., "La cathédrale de Perpignan et son 'changement de forme' de 1433", *Études roussillonaises*, 19, 2002, pp. 59-67.

POLANCO MELERO, C., "Peticiones testamentarias de misas por una vez en Burgos durante el siglo XVI. Ciclos, misas de devoción y misas de alma", *Boletín de la Institución Fernán González*, 217, 1998, pp. 441-467.

PONSICH, P., "La cathédrale Saint-Jean de Perpignan", *Étvdes rovssillonnaises*, 3, 2-3-4, 1953, pp. 137-214.

PORRAS ARBOLEDAS, P. A., *Jaén entre los Reyes Católicos y la Guerra de las Comunidades*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011.

PRENTICE, A. N., *Renaissance architecture and ornament in Spain. Arquitectura y ornamentación del Renacimiento en España. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500-1560, measured and drawn together with short descriptive text by Andrew N. Prentice. New edition with introduction and additional illustrations by Harold W. Booton*, London, Alec Tiranti, 1970.

RECHT, R., *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1993.

REDONDO CANTERA, Mª J., "Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria", en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 25-68.

REINHARDT, H., "La haute tour de la cathédrale de Strasbourg à l'occasion du demi-millénaire de sin achèvement, 1439-1939", *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2, 5, 1939, pp. 15-40.

RICO CAMPS, D., *El Románico de San Vicente de Ávila. (Estructuras, imágenes, funciones)*, Barcelona, Nausícaä, 2002.

RIFKIN, J., "Munich, Milan, and Marian Motet: Dating Josquin's 'Ave Maria… virgo serena'", *Journal of the American Musicology Society*, 56, 2, 2003, pp. 239-350.

RIPOLL, G., "Arquitectura religiosa hispánica entre los siglos IV y X. Paradojas y dialéctica de la investigación", *Medievalia*, 15, 2012, pp. 67-70.

RIPOLL, G. y CARRERO, E., "Art wisigoth en 'Hispania': en quête d'une révision nécessaire", *Perspective*, 2, 2009, pp. 256-276.

RIPOLL, G., CARRERO, E., RICO, D., TUSET, F., VELÁZQUEZ, I., LÓPEZ BATLLE, A., MAS, C., VALLS, M. y CAU, M. Á., "La arquitectura religiosa hispánica del siglo IV

al X y el proyecto del Corpus Architecturae Religiosae Europeae-CARE-Hispania, *Hortus Artium Medievalium*, 18.1, 2012, pp. 45-73.

Rivera Vázquez, E., *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1989.

Rodríguez Estévez, J. C., *Los canteros de la catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.

Rodríguez Estévez, J. C., "El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias*, *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 175-255.

Rodríguez Estévez, J. C., "El maestro Alonso Rodríguez", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 271-360.

Rodríguez Estévez, J. C., "La iglesia de Santa María de Carmona en el contexto del gótico catedralicio sevillano", en González Jiménez, M., Caballos Rufino, A. y Ruiz de la Rosa, J. A., (coords.), *Urbanismo, arquitectura y patrimonio en Carmona*, *Actas del IX Congreso de Historia de Carmona*, Carmona, 26-28 septiembre 2013, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 249-278.

Rodríguez G. de Ceballos, A., "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35, 1966, pp. 285-321.

Rodríguez G. de Ceballos, A., *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1969.

Rodríguez G. de Ceballos, A., "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, pp. 199-215.

Rodríguez G. de Ceballos, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

Rodríguez Molina, J., *Sínodo de Jaén en 1492*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), Excma. Diputación Provincial, 1981.

Rodríguez Montañés, J. M., "Monasterio de Santa María", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 438-447.

Rodríguez Montañés, J. M., "Iglesia de San Miguel", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 134-143.

Rosende Valdés, A. A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Electa, 1999.

Rosenthal, E. E., *La catedral de Granada, un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1990.

Ruiz Hernando, J. A., "El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV", en García Rodríguez, S. (coord.), *Guadalupe: siete siglos de historia*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 260-285.

Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia", en Navascués Palacio, P. y Gutiérrez Robledo, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*, *Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 167-175.

Ruiz Hernando, J. A., *Los monasterios jerónimos españoles*, Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1997.

Ruiz Hernando, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

Ruiz Hernando, J. A., "La catedral de Segovia en el Barroco", en Ramallo Asensio, G. (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 213-246.

Ruiz Souza, J. C., "De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propraganda y victoria en el particularismo medieval hispano", en Rodríguez Peinado, L. y García García, F. de A., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2019, pp. 501-529.

Ruiz Souza, J. C. y García Flores, A., "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gótica. Magna Hispalense: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 37-58.

Ruiz Souza, J. C. y García Flores, A., "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate", *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 43-76.

Rumeu de Armas, A., *Itinerario de los Reyes Católicos 1474-1516*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1974.

Rupérez Almajano, N. e Ibáñez Fernández, J., "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 105, 2010, pp. 355-394.

Salcedo Galera, M. y Calvo López, J., "La cabecera de Santa María de Chinchilla. Levantamiento y análisis geométrico", en *Nuevas técnicas, mismos fundamentos*, *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Madrid, Universidad Europea, Editorial Rueda, 2014, pp. 184-193.

San Nicolás, fray L. de, *Segvnda parte del Arte y vso de architectvra*, Madrid, s.i., 1664, (edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1989).

Sanabria, S. L., "A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 2, 1992, pp. 161-173.

Sánchez Cantón, F. J., "El dibujo de Juan Guas", *Arqvitectvra*, 115, 1928, pp. 339-347.

Sánchez López, J. A., "'Sol Iustitiae'. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería", *Imafronte*, 19-20, 2008, pp. 349-375.

Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 193-200.

Sedó, S., “¿Data, en realidad, del 1478 el proyecto de San Juan de los Reyes, de Juan Guas?”, *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp. 133-134.

Sendín Calabuig, M., *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Senra Gabriel y Galán, J. L., “Iglesia de San Martín”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. Mª (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 1.033-1.050.

Sobrino González, M., “Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 03. A propósito de la obra gótica de San Pedro de Arlanza. Glorias y desgracias de los cimborrios”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 162-169.

Sobrino González, M., “El cimborrio y otras soluciones a las cubiertas en la arquitectura altomedieval”, en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, vol. 2, pp. 1.017-1.027.

Sobrino González, M., “Barcelona. Las razones de una catedral singular”, *Goya*, 307-308, 2005, pp. 197-214

Sobrino, M., “Enigmas de la catedral de Barcelona”, *La aventura de la Historia*, 108, 2007, pp. 92-99.

Sobrino, M., *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*, Madrid, La esfera de los libros, 2009.

Sobrino González, M., “Palacios catedralicios, catedrales palatinas”, *Anales de Historia del Arte*, 23, núm. especial (II), 2013, pp. 551-567.

Sobrino González, M., “La sala capitular de la catedral de Plasencia: preguntas e hipótesis”, *Románico*, 26, 2018, pp. 32-39.

Sobrino González, M., “Una posible ascendencia para los ‘cimborrios del Duero’”, *Biblioteca*, 36, 2022, (en prensa).

Soler del Campo, Á., “Espada de ceremonia de los Reyes Católicos”, en Morte García, C., Sesma Muñoz, J. Á. y Méndez de Juan, J. F. (dirs.), *Fernando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, 2015, pp. 118-119.

Soler Navarro, A. Mª, *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*, Tesis doctoral dirigida por María Concepción Quintanilla Raso, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval, 2009.

Soler Verdú, R. y Soler Estrela, A., “Navegando por el trasdós de las bóvedas tabicadas: tipos constructivos y noticia de artefactos construidos”, en Zaragozá, A., Soler, R. y Marín, R. (eds.), *Construyendo bóvedas tabicadas*, *Actas del Simposio Internacional de Bóvedas tabicadas*, Valencia, Universitat Politécnica de Valencia, 2012, pp. 177-203.

Soler-Verdú, R. y Soler-Estrela, A., “Tipología de cúpulas tabicadas. Geometría y construcción en la Valencia del siglo XVIII”, *Informes de la construcción*, 67, 538, 2015, pp. 1-10.

Soler Verdú, R., Soler Estrela, A. y Sáez Riquelme, B., "La construcción del cimborrio de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 96, 2015, pp. 9-26.

Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, O Castro-Sada-A Coruña, Edicios do Castro, 1998.

Tarifa Castilla, Mª J., "Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento", en Cruz Cabrera, J. P. (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 19-52.

Toral y Fernández de Peñaranda, E., "El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral nueva de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102, 1980, pp. 57-70.

Torres Balbás, L., "Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro", *Arquitectvra*, 4, 36, 1922, pp. 137-153, (reed. en Torres Balbás, L., *Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid, 1996, pp. 97-117).

Torres Balbás, L., *Arquitectura Gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. 7, Madrid, Plus Ultra, 1952.

Tovar Martín, V. (comis.), *Ivan Gomez de Mora (1586-1648)*, [*Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*], (Catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.

Valdivieso, E., "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 221-240.

Vallejo Bozal, J. y Teijeira Pablos, Mª D., "Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del Románico pleno en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13, 1 y 2, 1995, pp. 55-70.

Van den Bossche, B., *Strasbourg. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1997.

Varela Fernandes, C, "Los obispos de Évora en los siglos XIII y XIV como mecenas de la construcción/ornamentación de la catedral", en Herráez, Mª V., Cosmen, Mª C., Teijeira, Mª D. y Moráis Morán, J. A. (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedival*, Berlín, Peder Lang, 2018, pp. 649-686.

Vasallo Toranzo, L., "Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 66, 2000, pp. 163-180.

Vasallo Toranzo, L., "La carpintería y los carpinteros del Colegio de San Gregorio de Valladolid", en Herráez, Mª V., Cosmen, Mª C., Teijeira, Mª D. y Moráis Morán, J. A. (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedival*, Berlín, Peter Lang, 2018, pp. 441-461.

Vasallo Toranzo, L., *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.

Vasallo Toranzo, L. e Ibáñez Fernández, J., "47. Dibujos de la techumbre de la "Sala nueva" o del Trono de la Aljafería de Zaragoza y de otra sin identificar", en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 239-242.

VÁZQUEZ CASTRO, J., "Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6, 1994-1995, pp. 37-98.

VÁZQUEZ CASTRO, J., "Castillos en el aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana", *Quintana*, 8, 2009, pp. 245-269.

VICENTE LÓPEZ, S., *Vega y Verdugo, Peña de Toro y la introducción del Barroco en Compostela*, Santiago de Compostela, Teófilo Edicións-Consorcio de Santiago, 2012.

VIEIRA DA SILVA, J. C., "Arte gótica em Portugal. Algunas reflexões", en *O sentido das imagens. Escultura em Portugal (1300-1500)*, Lisboa, Ministerio da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 43-53.

VIEIRA DA SILVA, J. C. y REDOL, P., *Mosteiro da Batalha*, London, Scala Publishers, Instituto Português do Patrimonio Arquitectónico (IPPAR), 2007.

VIGO TRASANCOS, A., "El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela", *Norba-Arte*, 16, 1996, pp. 103-129.

VILLAMARIZ, C., *A arquitectura religiosa gótica em Portugal no século XIV: o tempo dos* 'experimetalismos', Tesis doctoral dirigida por José Custodio Vieira da Silva, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

VILLANUEVA MUÑOZ, E. A., "La construcción de la catedral de Almería y la refundación cristiana de la ciudad", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, pp. 67-82.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., "Nuevas aportaciones a la hitoria contructiva de la capilla del contador Saldaña (Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas) (*ca*. 1430-1435) y su importancia en la renovación del gótico castellano", en Huerta, S. y López de Ulloa, F. (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 9-12 de octubre de 2013, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, vol. 2, pp. 1.037-1.046.

WATTENBERG GARCÍA, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, vol. 17, *Medina de Rioseco ciudad*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003.

YZQUIERDO PERRÍN, R. J., "El cimborrio de la catedral de Santiago a través de los siglos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 66, 132, 2019, pp. 237-283.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 179-182.

ZARAGOZÁ CATALÁN, A. y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte arquitecto*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2007.

ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)", *Artigrama*, 26, 2011, pp. 21-102.

ISBN: 978-84-9728-590-2
9 788497 285902